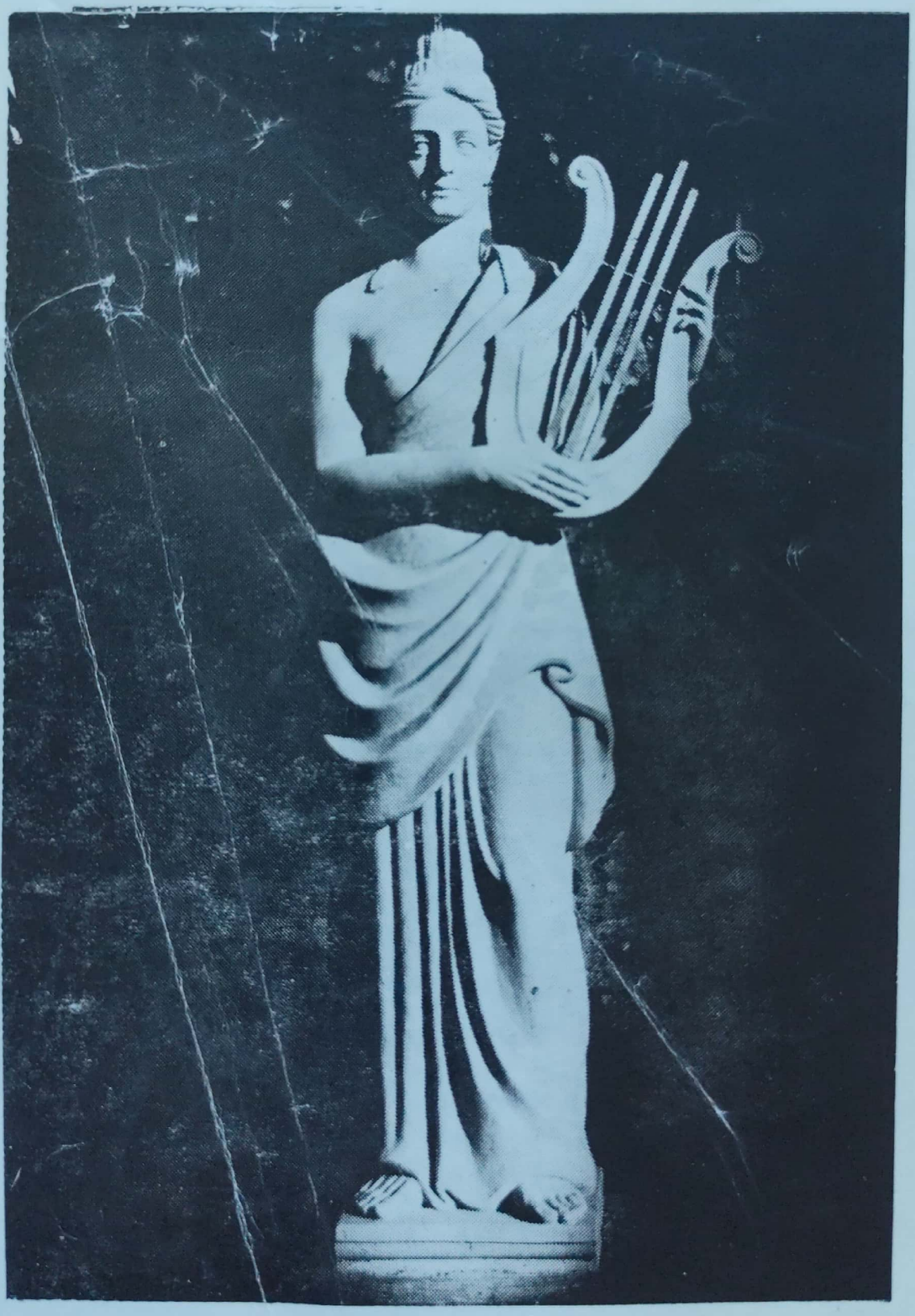
9-12

SEPTEMBRIE - DECEMBRIE 1989

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR SI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA



Scanned with OKEN Scanner

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ANUL XXXIX NR. 9—12 (438) Septembrie—Decembrie 1989

Glasul liber al muzicienilor români

Întruniți într-una din sălile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Ateneul Român, sfîntul lăcaș al culturii românești fiind încă sub focul teroriștilor fostului dictator, compozitorii și muzicologii își exprimă bucuria imensă în fața victoriei revoluției, libertății și democrației împlinite prin supreme jertfe.

După 25 de ani în care muzica, instituțiile artistice, învățămîntul muzical, creatori de talent au fost supuși unei constante terori ideologice și politice, ce urmărea deliberat compromiterea istoriei, tradițiilor și talentului național, sugrumarea vocației universale a culturii componistice, pedagogice și interpretative, sîntem în sfîrșit liberi și fericiți să ne putem împlini menirea sacră de gînditori și făuritori ai unei culturi demne de națiunea noastră și de marii săi înaintași.

Exprimîndu-și profunda adeziune față de programul Consiliului Frontului de Salvare Națională, creatorii de muzică se leagă solemn în aceste istorice clipe să fie credincioși numai și numai unei arte care să exprime adevărul, dragostea de libertate, de frumos, talentul și sensibilitatea ce caracterizează de-a lungul măreței sale istorii poporul român.

Nu uităm în același timp faptul că în ciuda opresiunii dictaturii, creatori realmente reprezentativi ai breslei noastre au dăruit și-n acești ani, în toate genurile artei sunetelor, capodopere de înaltă profesionalitate și probitate artistică, ce se înscriu în patrimoniul artei universale.

Înaripați de renașterea națională pe care o trăim în aceste zile, ne propunem să creăm în cel mai scurt timp :

— structurile necesare desfășurării unei activități artistice demne de idealurile pluralismului, democrației și libertății,

— inițierea în cadrul unei Conferințe Naționale a compozitorilor și muzicologilor, care va avea loc la 25 ianuarie 1990, a unor dezbateri de principii și luarea unor măsuri eficiente pentru vitalizarea tuturor sferelor de activitate ale vieții muzicale, reîntregirea Uniunii prin readucerea în mijlocul nostru a tuturor colegilor de talent și simțire românească de pretutindeni, înnoirea Uniunii prin introducerea a zeci de tineri care au bătut zadarnic în anii din urmă la porțile ei.

România poate avea deplină încredere în mesagerii culturii ei muzicale.

TRĂIASCĂ REVOLUȚIA !
TRĂIASCĂ LIBERTATEA !

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTE MUZICALE ÎN LIRICA EMINESCIANĂ

Dan VOICULESCU

Pentru cel ce parcurge integral lirica eminesciană, frecvența elemtelor muzicale nu poate trece neobservată. Comentatorii cei mai avizați au făcut referiri la muzicalitatea versului „poetului nepereche" la un nivel general, mai ales cu privire la tehnica poetică : dacă T. Vianu își formula opiniile vorbind despre armonie, ritmică sau melodicitate văzute ca o sinteză, cu prevalența armoniei, despre care afirma că „este însă irațională"[2], L. Rusu [3] sublinia importanța melodicii versului [4] și insista asupra „armonizării vocalelor" de tonalitate închisă, mijlocie sau deschisă, care tind să se contopească într-o „tonalitate de mijloc [5], prevalentă ; G. Călinescu [6] înclina să releve forța deosebită a imaginilor poetice eminesciene într-un mod sintetic : „Toată arta lui Eminescu stă în a preface ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele." [7]; Rosa del Conte [8] urmărește principiul „melodic" în legătură cu varietatea metrică și ritmică, poetul ajungînd la deplinătatea unei „adevărate unde simfonice" [9], în timp ce G.I. Tohăneanu [10] pune în evidență afinitatea poetului cu anumite instrumente muzicale, investite cu puteri simbolice ; dintre roadele cercetărilor mai noi se cuvine a aminti la loc de frunte cartea semnată de Ioana Em. Petrescu, „Eminescu — Modele cosmologice și viziune poetică" [11], în care o sumedenie de date sînt filtrate prin sfera muzicianului.

Mulțimea evenimentelor muzicale — în afara celor cuprinse în însăși tehnica poetică eminesciană — vin în sprijinul ideii privind lărgimea orizontului muzical al poetiului (v. V. Cosma [12]), prin înzestrarea sa muzicală deosebită, prin frecventarea multor manifestări muzicale (reflectată în perioada ziaristicii practicate la „Timpul") — într-un cuvînt, o afinitate înnăscută și profundă pentru lumea sunetelor, care îl înfiorează deopotrivă existența și arta poetică.

Imaginea poetică are viață, concretețe, forță expresivă atît datorită conturării ei prin lumină și culoare, prin plasarea ei în diferite profunzimi spațiale, dar și prin determirare sonoră-muzicală. În multe cazuri, sonorul trece pe primul plan, fiind analizat, comentat în detaliu. Fondul sonor cunoaște un larg diapazon, de la zvon sau murmur, pînă la zgomot, scrîșnet, urlet. Uneori, un detaliu — ca de pildă „. . . . și greierii cîrtă / Ca miște orologii aruncate în iarbă" *(Miradoniz)* sau : „*murmură* glasul mării stins și molcom" (din poemul omonim) — e determinant pentru întreaga atmosferă sonoră. Alteori, are loc descrierea în detaliu a unei scene complex regizate sonor, ca într-un fragment din *Scrisoarea III :*

Dar un vînt de biruință se pornește îndelung
Și lovește rînduri, rînduri în *frunzișul sunători,*
Strigăte de-Allah ! Allahu ! *se aud* pe sus prin nori,
Zgomotul creștea ca marea tulburată și înaltă,
Urlete de bătălie s-alungau dupăoaltă
Iară frunzele-ascuțite se îndoaie după vînt
Și deasupra Romei noua se înclină la pămînt.

(sublinierile noastre)

Se observă aici măiestria construcției crescendo-ului și descrescendo-ului sonor, gîndite într-o formă de cupolă — poate cu proporțiile unei secțiuni aurii.

Detaliile sonore din *Sara pe deal* — pagină de o muzicalitate fără seamăn — constituie substanțial fondul poemei ; fără aportul lor, farmecul imaginilor ar păli : „. . . buciumul sună cu jale" ; „Apele plîng clar izvorînd în fîn-

1. T. Vianu, *Armonia eminesciană*, în vol. *Mihai Eminescu (II) — Structurile operei*, Ed. Eminescu București, 1985, p. 58—63 (reprodus din *Poezia lui Eminescu*, Ed Cartea Românească, București, 1930).
2. Ibidem, p. 58.
3. L Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a 3-a, EPL, București, 1969.
4. „(...)" dacă s-ar renunța la aspectul melodic al poeziei, ar însemna să se renunțe la poezia însăș (...)" ibidem, p. 202.
5. La Eminescu există pretutindeni „tendința spre o armonie senină prin contopirea celor mai variate sunete, tehnică pe care în muzică o găsim în special la Mozart și la Schubert. Eminescu se ține, de regulă, în tonalitatea de mijloc (...)" (ibidem, p. 219) ; „(...) melodie armonică de tonalitate mijlocie" (ibidem, p. 220).
6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, (1941), ediția a 2-a, Ed. Minerva, București, 1988
7. — Ibidem, p. 466 II.
8. R. del Conte, *Secretul muzicalității eminesciene*, în vol. *Mihai Eminescu (II) Structurile operei*, Ed. Eminescu, București, 1985, p. 325—335.
9. Ibidem, p. 228
10. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, studiul intitulat „De la harpă la bucium", Ed. Facla, Timișoara, 1975, p. 253—259.
11. Ed. Minerva, București, 1978.
12. V. Cosma, *Eminescu și muzica*, în rev. „Muzica", București, Nr. 3 1975.

Scanned with OKEN Scanner

tîne" ; „Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă"; „fluiere murmură-n stînă" ; „toaca răsună mai tare"; „Clopotul vechi împle cu glasul lui sara".

Zăbovind puțin asupra familiei de cuvinte *cînt-cîntare,* care ocupă un loc favorit în exprimările muzicale, se constată că aceasta provoacă o nesfîrșită varietate lexicală, atît văzută în sine, cît și — mai ales — în îmbinările cu epitete ce ornează, precizîndu-i contururile. Astfel, *cîntul* îmbracă și formele de cîntare-cîntări, cînturi, cînture, (rimînd cu dorure) cîntăreț, dar și descînt-descîntec — a descînta, precum și formele mai îndepărtate dar în fond sinonime : arie, doină / a doini, glas / a glăsui, muzică, sunet/a suna/a răsuna, a fluiera etc.

Dintr-o inventariere a împerecherii familiei cuvîntului cîntec cu diferite epitete rezultă o nuanțare de o bogăție nebănuită a sensurilor, a contururilor semantice. Se pot constitui astfel mai multe categorii :

a) cu caracter dureros
cîtec jalnic
cîntec trist
cînturi tînguioase / tînguitoare
cîntec mort
cîtecu-mi de moarte
nebuna cîntare
cîntare tremurată
cîntec dezolat
cîntecele rele
cîntare dureroasă
adînce cînturi (!)
cîntare-ntunecată
cînt de jale

b) cu caracter melancolic
cînt dulce
cînt tainic
cînt blînd
cîntec mut
cînt de îngeri
cîntec divin
cîntu-ți de dorure plin
cîntec sublim încet (cu două epitete consecutive)
cîntec amorțit
dulce descînt
cînt bătrîn
cîntec vecinic
cînt de dor

c) cu caracter vesel, luminos :
cîntec viu
cîntare înaripată
cîntece-alegre
cîntec frumos
cîntarea triumfală
cîntare sublimă

d) cu alte caractere :
cînturi răsunînde
cîntec aspre
cînt de fală
cîntec vechi
cîntec de sirenă

e) cu cuvinte derivate din *cînt*
glasuri slabe
glas vuind
glasu-ntunecat
glasuri tremurate
sunete adînci
sunete nemaiauzite
muzică tristă
muzică adîncă
muzică de vis etc.

Din această categorisire rezultă preferința poetului pentru nuanțele dureroase și melancolice, care predomină neîndoios.

Ca o dovadă a preocupărilor muzicale și chiar a cunoștințelor pe care le avea Eminescu în domeniul teoriei muzicii stă mulțimea deloc neglijabilă de termeni utilizați. Pe poet îl interesează pînă și modul în care se produce sunetul, prin „dulcea vibrare de strune" *(Eco),* sau difuzarea în spațiu a undelor sonore : „Iară cornul plin de jale / Sună dulce, sună greu. // Blîndu-i sunet *se împarte* / Peste văi *împrăștiet,* / *Mai încet tot mai încet,* / Mai departe... mai departe..." *(Povestea teiului).* (s.h.). Iată o mostră de analiză a sunetului din *Feciorul de împărat fără de stea :* „Eu de pe stîlpul negru iau arfa de aramă, / Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat, / Arfa care din pietre durerile le cheamă.../." Într-ur vers din poezia *Din străinătate* este atins termenul de *intonație* („Concertul ce-l intoană al păsărilor cor"), iar într-un alt loc *(Preot și filosof)* se amintește despre finețea necesară auzului : "...Noi sîntem din cei cu-auzul fin / Și pricepurăm șoapta misterului divin".

Altundeva, îrntr-un distih din *Coborîrea apelor* se vorbește despre scara sonoră („Dar cu adîncul apei se-adîncește / În glasul lor a sunetului scară"), în timp ce cunoscutele versuri ale *Glossei* vor pomeni chiar termenul de gamă : „Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă ; / Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă (...)" (guri = voci, glasuri — n.n.). Numeroase referiri apar în legătură cu ritmul, care aparține deopotrivă artei muzicale și celei poetice (în *Lebăda* sau în *Scrisoarea II* — din care citățm : „De ce ritmul nu m-abate cu ispită de la trebi, / De ce dorm îngrămădite între galbenele file / Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?", în timp ce iambului i se dedică un poem omonim, unde se insistă asupra rolului expresiv al măsurii, al cenzurii sau al unor formule ritmice). E amintit și „...tactul cîntării pierdute de bard" (în *Eco*). Cu multă finețe, poetul introduce în vers și ideea de ornamentare : „El aude-un cîntec dulce, plin de lacrimi și de noduri / Doină de simțire..." *(Călin nebunul),* sau „a cîntării flori mărunte" *(Memento mori);* precum se vede, sensul termenilor *noduri* și *flori* s-au transmis nealterați din cultura folclorică în cea cultă.

O preferință marcată o are Eminescu pentru fenomenul ecoului : „La cîntecul tău, èco răspunde plîngător. // Și stelele de cîntec le împli visător" *(Feciorul de împărat fără de stea);* poetul e impresionat de tehnica formării și transmiterii ecoului ,care se amestecă într-un mod diafan cu însăși cîntarea ; e un moment de o muzicalitate aparte, care nu poate fi citat într-o formă trunchiată :

Și-un eco ușor
Petrece cu-amor
Cu dulcea vibrare de strune
Ce spune.

Scanned with OKEN Scanner

Și toată viața lui, tot ce-a cules
Din unde, din munte, din vale,
Tot sufletu-i june, tot scumpu-i ares
Alunecă-n cîntecul moale
Și-al coardelor grai,
Frumos ca din rai,
Amestecă-n vorbe de miere
Durere

(Eco)

(și urmează, intercalată ca o arie, *Sara pe deal).*

O greutate aparte o are în viziunea sa poetică armonia. Născută din consunarea elementelor cosmice („armonia din pleiade" — în *Memento mori),* armonia e o constantă a naturii („Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri" — în *Dorința),* care nu exclude însă și contrariul ei, disonanța : „Ah, sufletele noastre nu sînt de fel armonici / Și sînt ca două note cu totul discordante" — spune poetul în postuma *M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire.* Acordul e uneori „sălbatec" *(Povestea),* pentru că e format de elemente naturale de dimensiuni colosale („... de-a mărilor acord / Cîntat,..." — în *Povestea),* alteori devine o tendință spre găsirea liniștii : „Să caut armonia a sferelor senină / În inima-mi zdrobită... și-apoi să mor... să mor ;" — spune el în poemul dramatic *Mureșanu* din 1869. Într-o altă variantă a aceluiași poem, din 1876, indicațiile regizorale prevăd o „muzică dulce" sau : *Armonie",* „S-aude glas de corn" (s.n.). Fenomenul armonic nu e întîmplător, ci îndelung gîndit : „...cum cugetă o liră / Eterneee-i armonii..." (idem). Modulația e resimțită ca o modificare de colorit, urmînd o descriere paralelă cu procedeu muzical însuși ; în *Memento mori,* după ce-și acordează lira și face „să răsune o psalmodică gîndire", Solomon iese din templu și vede femeile grațioase : „el dă lirei alt acord" (adică modulează, schimbă tehnica de cîntare, trece în altă tonalitate).

În viziunile muzicale ale poetului sînt prezente ca surse fonice nu numai elemente vocale, cantabile, ci și instrumente. Așa cum a fost deja observat (G. I. Tohăneanu), lira și arfa, pe de o parte, ca instrumente cu coarde ciupite, precum și cornul și buciumul, pe de altă parte, ca instrumente de suflat, constituie favoritele autorului. Insistența pe aceste „culori" instrumentale se datorește fie cultivării atmosferei antice, care constituie adesea fundal, trimitere, reazem temporal, fie, în cadrul celei de a doua perechi, cu instrumente de suflat specifice, care emit sunete naturale, unui context care pune în lumină atmosfera pastorală sau culoarea istorică națională. Lira cunoaște adesea și sensul de inspirator al artei poetice, „organ" al graiului poetic ; lira sfărmată, zdrobită, simbolizează suferința, neîmpăcarea. De liră se leagă și o dorință testamentară a poetului : „Și să-mi pui lira de căpătîi" *(Amicului F. I.).* Mai tîrziu, într-o variantă a poeziei *Mai am un singur dor,* intitulată *Iar cînd voi fi pămînt,* această dorință asupra culorii de bucium : „Ce dulce-mi va suna / Cîntarea din bucium !". Rememorînd, constatăm că în lirica eminesciană, buciumului i-au fost dedicate imagini de unică frumusețe. Dar coloristica sonorităților se desfășoară adesea spre nuanțe mereu variate, chiar surprinzătoare. Dintre instrumentele cu coarde (strune), chitara sau citera cunosc o frecvență relativ mare, urmate fiind de mandolină, scripcă ori vioară, și chiar și de *piano.*

Seria „organelor" — cum denumește poetul instrumentele, cu un vechi nume generic, în *Scrisoarea a IV-a* („Dar organele-s sfarmate și-n strigări iregulare / Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare") — poate fi continuată cu flautul, trombele („trîmbiță de-alamă"), tobele (cu onomatopeea „tarra bum bum" — în *Privesc orașul—furnicar),* clopotele („cu inimi de-aramă") și, aparte, chiar clopoțeii (în *Călin nebunul).* „Orchestrul" întreg e invocat în *Povestea codrului.* Corul e pomenit doar cu o componență angelică (serafică). Interesart de reținut mulțimea de instrumente de sorginte populară pe care și-o integrează poetul : fluierului îi e alăturat cimpoiul skytic, iar cobzei (în *Călin :* „Iară cobza ține hangul" — adică pedala ritmizată) îi succed talanga, toaca (în *Melancolie),* ori pur și simplu, frunza („doinind din frunză" — în *Memento mori).* Corespunzător „orchestrului" din lumea muzicii culte, în sfera muzicii de toate zilele e pomenit taraful, cu cimpoiesul, cu lăutarul sau cu tobașul său.

Se impune constatarea că majoritatea covîrșitoare a instrumentelor muzicale sînt la Eminescu instrumente de exterior, care pot fi manipulate în natură ori se integrează organic naturii, din cauza materialului din care sînt constituite.

Privind *muzica sferelor,* pe care poetul o invocă frecvent — cu precădere în prima perioadă de creație —, se impune părerea exprimată de Ioana Em. Petrescu[13], care leagă această gîndire de influența principiilor pitagoreice-platoniciene, spre deosebire de o a doua perioadă de creație, aflată sub semnul pesimismului schopenhauerian. „Muzica sferelor : Seraphi adoră / Inima lumilor ce-o încongioară, / Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire" — iată ura dintre viziunile posibile, extrasă din poema din tinerețe *Ondina ;* sau :

Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armonia din
pleiade ?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade ?
Oceănele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ?
Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult...
..de mult.

(Memento mori)

La nivel terestru, muzica dimensiunilor cosmice a realizat tot din elemente gigantice : ea are ca fundal spațiile oceanice, imensele hale subacvatice ale mărilor, în timp ce valurile, vînturile, pădurile ori stîncile devin instrumente muzicale.

[13]. op. cit., p. 9—10

Scanned with OKEN Scanner

Conștiința muzicală a poetului l-a îndemnat, pe de altă parte, să împrumute în poetică sensuri și practici muzicale pe care le înnobilează. Astfel este marcarea crescendo-ului și a descrescendo-ului :

Înginat de glas de ape
Cît-un corn cu-nduioșare
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape. *(Povestea teiului)*

sau :

Melancolic cornul sună
Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet *(Peste vîrfuri)*

Ori, în aceeași ordine de idei, utilizarea procedeului răsturnării de planuri, a permutabilității termenilor, ca în cortrapunctul dublu sau triplu :

Două umbre de aripe / *Două aripi de umbră* *că se mișcă tremurînde,*
către ceruri ridicate.
(Înger și demon)

sau :

Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem și nu e.
(La steaua...)

Aceasta este tehnica de bază în care e realizată întreaga poemă *Replici*, concepută — incredibil — la numai 19 ani :

Tu ești o undă, eu sunt o zare,
Eu sunt un țărm, tu ești o mare,
Tu ești o noapte, eu sunt o stea —
Iubita. mea

Privind comparativ finalul celor trei strofe ale poemei *Oricît de mult am suferit*, se constată interșanjabilitatea vocabulelor, poetul operînd doar schimbarea prepozițiilor copulative :

(1) Cu luna, pe valuri de mare.	1	2	3
(2) Pe mare, cu luna, din valuri.	3	1	2
(3) Din valuri de mare, cu luna.	2	3	1

Să amintim aici și de fina prefigurare a procedeului *heterofoniei*, ce se întrevede în scriitura poeziei *Dorința :*

Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare...

(înginarea de voci sau de cîntece este de fapt o heterofonie *avant la lettre).*

Comparații cu procesele compoziției muzicale se întîlnesc încă din poemele perioadei de tinerețe în *(Unda spumă :* „O ador, o cînt cum cîntă / Harfa pe o sîntă" ; ori în *Minte și inimă :* „Toate versurile sale / Tu pe muzică le-i pune"). La un alt grad, în *Venere și madonă*, trimiterea se face cu forța expresivă a unei hiperbole :

„Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie".

Reținem ca demn de interes și procedeul recurenței întîlnit în monumentala *Glossă*, unde strofele 1 și 10 provoacă un astfel de raport, după ce — conform formei fixe — strofele mediane încep prin rostirea cîte unui vers, pe care apoi îl dezvoltă ; totul revine treptat la atmosfera inițială, la celebrul vers „Vremea trece, vremea vine", după o impresionantă cupolă pe care o marchează strofele intermediare.

Despre lumea compoziției, în general, *Scrisoarea V* ne furnizează un amănunt semnificativ cu privire la viziunea poetului asupra efortului suprem în creație și poate a riscului pe care acesta îl aduce cu sine :

Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge culmea dulcei muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere. *(s.n.)*

Să fie aceasta o aluzie la destinul beethovenian al creatorului ?...

Prin formele muzicale amintite în poetica marelui nostru bard — cu mai mare sau mai mică frecvență — ne putem face o impresie asupra întinderii cunoștințelor sale muzicale. De la *psalme* (psalmi sau — încă mai fericit exprimat — „psalmodică gîndire" — în *Memento mori),* ori de la „cîntările de clerici" evocate în *Strigoii,* trecînd prin imnuri *(Preot și filosof),* odă *(Scrisoarea V),* bachanale — dansuri cu cîntec dedicate lui Bachus *(Rime alegorice),* canzona *(Povestea)* — ca termen italian pentru cîntec[14] —, arie *(Eco),* duo *(Minte și inimă),* serenadă (Antropomorfism), cor, vals etc. și ajungînd la forme ample, ca opereta *(Scrisoarea II),* concertul *(Din străinătate)* sau chiar simfonia (în *Preot și filosof),* se deschide un univers lexical amplu, chiar nebănuit ; el va fi încă lărgit prin includerea unor forme specifice practicilor muzicale folclorice, la un alt pol : doina, cîntecul-descîntecul, cîntecul bătrînesc (în *Povestea)* sau jocul „mărunta" („Un moșneag juca *mărunta*" — s.a. — în *Miron și frumoasa fără corp).* Cît privește doina — un veritabil leit-motiv eminescian — iată o viziune poetică neîntrecută asupra ei, extrasă din *Întunericul și poetul :*

Din fluirul cel jalnic, din buciumu-n cîmpie,
Chemînd doina română, a inimilor plîngeri,
A sufletului noapte, a dorurilor stîngeri.

Pînă și repertoriul muzical se infiltrează într-un număr de poezii. Se fac trimiteri la piesele vocale *Reveria* și *Ave Maria (La o artistă,* — ultima și în *Basmul ce i l-aș spune ei),* sau la o *Barcarol*(a) desigur instrumentală a cine știe cărui autor salonard *(Cînd privești oglinda mării).* În două rînduri am depistat

[14]. Pun peste-a lumei rane canzonul zîmbitoriu,
Pun într-a lumei doruri a doinei balsam drag (...)
(Povestea)

Scanned with OKEN Scanner

includerea secvenței *De profundis*, iar în *Umbra lui Istrate Dabija-Voievod* e amintit cîntecul *Ștefan, Ștefan, domn cel sfînt*.

14. Pun peste-a lumei rane cazonul zîmbitoriu,
Pun într-a lumei doruri a doinea balsam drag (...)
(Povestea)

În întregime, lirica eminesciană ne relevă o apropiere substanțială față de muzică, elementele acesteia infiltrîndu-se în însuși modul de a gîndi al Poetului. Prezentă la trei nivele — astral (ca muzică a sferelor), terestru (ca muzică a naturii, dar și ca muzică gîndită și produsă de om) și subpămîntean —, muzica se arată în viziunea poetică eminesciană ca o permanență existențială. Fie că e plasată în descrieri, ca atmosferă, fie în acțiune, ca element primordial sau doar ca fundal sonor, fie într-un mod colateral, în comparații cu rol metaforic, gîndirea muzicală e o prezență continuă.

Interesează în mod deosebit rolul aparte cu care Poetul investește cultura muzicală folclorică, începînd cu descrierea instrumentelor populare și ajungînd la comentarea genurilor muzicale specifice. Este un semn al conștiinței valorii creației populare de care se impregnează autorii romantici — în cazul lui Eminescu, fapt evident și în tehnica specifică de versificație.

Problema muzicalității în sine, care dă fiori versului — problemele de rimă, culori vocalice, tratarea consoanelor, modificările structurale ale cuvintelor, asonanțele, aspectele de ritm și metru poetic etc. — constituie un filon aparte, un subiect ce trebuie studiat separat tot în corelație cu muzica.

Amalgam de preț, miraculos în frumusețile pe care le conține, poetica eminesciană este substanțial apropiată muzicii, potențînd pe această cale valențele expresive și filozofice. Întotdeauna vom rămîne sensibilizați de universul ei mirific, înțelegînd-o mereu mai clar, din generație în generație.

Scanned with OKEN Scanner

FENOMENUL ARTISTIC MUZICAL LA SFÎRȘIT DE SECOL.

Prof. dr. Victor GIULEANU

1. *Cu privire la aspectele structural-morfologice ale muzicii contemporane.*

Ne apropiem de încheierea secolului XX — unul din cele mai frămîntate pe tărîm social, ştiinţific, tehnic şi cultural — care suscită, evident, priviri retrospective în toate domeniile, în consecinţă şi în cel al artei muzicale.

Peisajul pe care-l prezintă muzica secolului nostru se caracterizează, din punct de vedere componistic, printr-o extraordinară diversitate stilistică.

De îndată ce a fost depăşit cîmpul stilistic unitar al romantismului veacului XIX, s-a intrat într-o zonă de căutări şi frămîntări fără precedent.

Cele mai multe înnoiri se referă la *lărgirea considerabilă a bazei materiale a muzicii*, în special prin utilizarea sunetului produs pe cale electronică, deci a unui material sonor inedit, atrăgător prin natura şi capacitatea sa expresivă intrinsecă.

În plus, aparatul orchestral s-a îmbogăţit cu noi instrumente muzicale, sau au fost perfecţionate cele tradiţionale pentru a emite sonorităţi de un timbru mult mai bogat şi mai diversificat.

Azi, pînă şi banda magnetică — destinată iniţial înregistrării transmiterii şi păstrării operelor muzicale de artă — s-a insinuat în partitură ca instrument obişnuit al orchestrei moderne.

Aparate muzicale electronice ultrasensibile fac ca un singur om să aibă sub mîna sa capacităţile expresive — melodice, armonice ritmice, dinamice şi timbrale — ale unei orchestre întregi, aşa încît omul „orchestră" nu mai constituie azi o utopie.

Spaţialitatea — o nouă dimensiune sonoră expresivă pe lîngă intonaţie, durată, intensitate şi culoare — este acum pe deplin cucerită, stăpînită şi mînuită în partitura contemporană prin mijlocirea stereofoniei, împlinindu-se astfel o realitate mai de mult intuită de înaintaşii componisticii universale.

Vom adăuga la toate acestea şi lucrul cu aparate automate ultraperfecţionate — computere cu microprocesoare — ce permit programarea oricăruia dintre elementele muzicale de expresie în cele mai variate aspecte structurale. Realizate în dimensiuni supercomprimate, asemenea aparate tind să înlocuiască unele din operaţiunile destinate altădată numai compozitorului, ba chiar să-i ofere imediat — notată şi înregistrată — partitura elaborată.

Să nu ne înşelăm însă ! Maşina nu va ajunge niciodată să gîndească în locul omului, căci, pînă la urmă, şi computerul cel mai evoluat nu poate „gîndi" mai mult decît programul (algoritmul) pe care i-l făureşte tot omul — stăpînul de necontestat al tuturor activităţilor fizice, intelectuale, ştiinţifice, tehnice şi artistice.

Am spune, dimpotrivă ! „Ştiinţa cea mai rafinată, tehnica cea mai modernă, în această ultimă eră de evoluţie — cum spune un poet român contemporan[2] — se apropie de perfecţiunea operelor de artă nu pentru a le înlocui, ci pentru a le înţelege şi a le asculta cu cuviinţă mesajul lor inepuizabil. Ele sînt în favoarea culturii, de aceea vin şi cer capodopere, au nevoie vitală de arderea sufletului nostru în dimensiunea logosului inspirat, întrupat în istorie şi în opere de durată. Operele lui Dante, Roman Melodul din Bizanţ, ca şi pînzele lui Rembrandt şi cantatele lui Bach — afirmă poetul citat — reprezintă izbînzi ale spiritului omenesc de nedepăşit".

Dincolo de impresionantele noutăţi de ordin tehnico-material — şi deasupra acestora — se impun cele provenind din procedeele componistice înseşi care au evoluat în mod spectaculos în secolul nostru declanşînd artei sonore noi direcţii, noi dimensiuni în toate compartimentele mijloacelor sale de expresie.

[1]. Extrase din comunicarea prezentată la Congresul XVI al Societăţii Internaţionale de Educaţie Muzicală de la Oregon (S.U.A.) sub titlul „Musical Phenomen a the End of the Century. Fundamentals of the structural, philosofic, pedagogical and sociocultural aspects of Music".

[2]. Ioan Alexandru, *Ştiinţă şi artă* în „România liberă" din 3 Martie 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Noutățile privesc, deopotrivă, structurile melodiei și armoniei — cu sistemele lor pancromatice, eterofone, atonale, neo-tonale și neomodale — ca și ale ritmului cu fizionomiile sale de o complexitate declanșată încă de la începutul secolului prin ritmica strawinskiană.

Tot astfel, în planurile dinamice poate fi utilizată acum toată gama de nuanțe — mai ales cu instrumentele electronice, — de la minima pînă la maxima intensităților, după rigori și precepte componistice inexistente înainte.

Cu toate acestea, „regele" căutat în componistica universală actuală pare să fie timbrul — „culoarea" sunetului.

„Se colorează" pînă și timpul, cum vrea să demonstreze Olivier Messiaen în lucrarea sa „Chronochromie", pe lîngă faptul că timbrul sonor tinde să supună efectelor sale toate principalele elemente de expresie ale muzicii : „melodia culoare" (Klangfarbenmelodie) ; „armonia culoare" (Klangfarbenharmonie); „ritmul culoare" (Klangfarbenrhythmus) și chiar „arhitectura culoare" (forma) prin contrastele timbrice evidențiate în prim plan pentru fiecare din secțiunile unei compoziții.

Ca efect al *spațializării sonore*, în formele execuției corale și instrumentale concertante au fost inițiate variate mișcări ale interpreților în timpul execuției.

Pe partitură se întocmesc la legendă adevărate „planuri tipografice" ale scenei de concert cuprinzînd modalități de amplasament intrări și ieșiri în și pe scenă), direcțiile de deplasare — individuale sau în grup —, momentele în care se produc etc. — toate comportînd o adevărată „mis en scène" a actului interpretării.

Un cuvînt trebuie spus și despre pătrunderea în creație a procedeelor de lucru cu mijloacele lingvisticii matematice — ale teoriei mulțimilor, secțiunii de aur și calculului probabilistic —, ajungîndu-se pe această cale la sisteme de lucru atrăgătoare prin multitudinea de soluții pe care le oferă compozitorului.

Asemenea mijloace cer însă nu numai îndemînarea în domeniul strict al matematicii, ci și multă măestrie pentru a fi puse în slujba expresiei artistice, emoționale — a unei arte adevărate —, altfel ele rămîn strict în zona jocului matematic pur și nimic mai mult.

Conchizînd, cu privire la aspectele de structură, vrem să reținem că muzica sfîrșitului de veac XX se caracterizează printr-o diversitate fără precedent de forme și stiluri componistice dintre care unele — într-un proces de selecție declanșat în contactul cu publicul iubitor al acestei arte — au dispărut deja,, dovedindu-se efemere, cele mai multe însă s-au impus în universul componistic, alcătuind ceea ce exegeții denumesc *musica construens*. Altfel spus, este vorba de o artă evoluînd în spirit constructiv prin opere nepieritoare care slujesc ideea de progres autentic al mijloacelor sale de expresie asigurîndu-i astfel permanența în cultura popoarelor.

2. Aspecte filosofico-estetice ale fenomenului muzical contemporan. Unele manifestări extra-artistice de avangardă și critica lor.

Actul componistic muzical este, fără îndoială, și un autentic proces de gîndire filosofică, de pătrundere și reflectare a complicatelor probleme ale vieții omului, după cum ne demonstrează marii gînditori ai antichității și continuînd apoi prin filosofia evului mediu pînă în contemporaneitate.

Problema care se pune însă astăzi în aprecierea filosofică a fenomenului muzical este ca diversitatea extraordinară a mijloacelor componistice să încapă în concepte filosofice care să releve în mod corect, pe planul gîndirii, forța muzicii de a reflecta adevărurile vieții și de a contribui la înfrumusețarea și înnobilarea acesteia în toate împrejurările și pentru toate vîrstele.

Poate tocmai din cauza caracterului filosofic al muzicii — rezultînd deci dintr-un adînc și complex proces de gîndire asupra experienței umane — nu ne putem hazarda atunci cînd emitem precepte și judecăți de valoare asupra operelor sale de artă.

Beethoven mergea chiar mai departe atunci cînd afirma că „muzica este o revelație mai înaltă decît orice înțelepciune și orice filosofie", situînd astfel această artă pe coordonate de gîndire și introspecție inegalabile.

Pătrunzînd acum pentru puțin timp în *sfera esteticului* artei muzicale contemporane, plecăm de la faptul că — dată fiind multitudinea de stiluri — nu se poate vorbi de un limbaj propriu secolului XX, dar că s-au creat și în acest secol lucrări de mare forță artistică după criterii estetice de ordin superior. Ele vor dura peste veacuri prin frumusețea și ardoarea mesajului ce-l conțin, prin sinceritatea și profunzimea exprimării, prin inventivitatea și măestria mijloacelor folosite. Aceasta constituie dealtfel, caracteristica estetică generală a muzicii secolului nostru și cu acest însemn distinctiv se va transmite viitorului.

Pe lîngă opere de artă viabile, pline de idei și simțăminte ale omenescului deținînd o autentică forță de comunicare, secolul nostru înregistrează însă și deformări, căi nedorite — un fel de *musica destruens*, un produs sonor lipsit de substanță emoțională — venind dintr-un proces de radicalizare excesivă și primejdioasă a mijloacelor de lucru.

Există — spre exemplu — un anume formalism în creație care consideră muzica drept un *joc autonom de sunete*, un fel de „arhitectură sonoră" din care ideea muzicală lipsește cu de-

Scanned with OKEN Scanner

săvîrșire, numai *sunetul pur contează*, sunetul a cărui constituantă esențială ar rămîne culoarea.

Ascultăm uneori lucrări fără nici o articulație, fără o coloană vertebrală, cu sunete și acorduri indefinit întinse, contrastînd cu altele ce reflectă un adevărat cult al pauzelor întrerupte ici colo de sonorități pointiliste.

Ceea ce pare mai grav pe plan estetic este părăsirea ordinei perceptibile, sensibile, artistice, în folosul unei ordine conceptual extramuzicale nepornind dintr-o reală necesitate interioară.

Într-o epocă de tehnicism gigantic — cum este epoca noastră, — parcă s-ar cuveni omului acel „supliment sufletesc" de care vorbea Bergson, iar muzica are tocmai menirea de a-i conferi bucuria unei deschideri estetice superioare avînd mai mult decît oricînd nevoie de aceasta.

3. *În ce fel înregistrează școala acest impresionant „novum" muzical al secolului nostru și care să fie menirea ei în îndrumarea tineretului spre înțelegerea și apropierea față de evoluția actuală a mijloacelor muzicale de expresie ?*

Aspectul didactico-pedagogic al fenomenului muzical contemporan capătă — în lumina afirmațiilor de mai înainte — o semnificație aparte, școala fiind chemată să contribuie efectiv la introducerea noilor creații în luxul cultural.

Ea poartă principala răspundere în a pregăti tinerele generații spre a putea recepta, înțelege și cultiva muzica nouă.

Problema a mai fost dezbătută și în trecut cu deosebtiă acuitate — la diversele Congrese ale Societății Internaționale de Educație Muzicală de pe lîngă UNESCO — desprinzîndu-se cu claritate — printre altele — următoarele postulate :

— muzica să-și aibă un loc bine precizat în planurile de învățămînt ale școlilor de orice profil și pe toată durata școlarității ;

— programele și manualele de muzică să cuprindă și să rezolve cît mai ingenios asimilarea și deprinderea noilor mijloace de exprimare ;

— educarea și apropierea de noile mijloace să aibă fundamentul în muzica tradițională, așa încît nu neglijarea acesteia, ci complementarea ei cu ceea ce apare nou și valoros în creație ;

— predarea muzicii în școli presupune un corp profesoral de specialitate bine pregătit și stăpînind pe deplin noile mijloace de exprimare, de unde și atenția ce trebuie acordată formării pedagogului muzician.

Este drept că, între creația și pedagogia muzicală a existat totdeauna un decalaj mai mare sau mai mic, în funcție de intensitatea și varietatea mijloacelor noi apărute în partitură.

Pînă la cel de-al doilea război mondial, în pedagogia muzicală lucrurile evoluau oarecum liniștit, procesul didactic se desfășura fără zguduiri, baza lui constituind-o predarea și asimilarea mijloacelor de expresie de factură tradițională.

Frămîntările se petreceau însă în retorta compoziției, pentru ca în deceniile cinci și șase să irumpă și să surprindă pe toți deopotrivă : creatori în stil tradițional, interpreți ce se lăsau cu greu convinși de capacitatea expresivă a noilor forme de limbaj, critici de artă, pedagogi. Aceștia din urmă au reacționat, ca de obicei mai lent la noutăți, luîndu-și un spațiu mai mare de timp pentru a discerne lucrurile.

Așa se face că pedagogia a trecut — în genere — cu oarecare întîrziere la înnoirile de rigoare, menținînd un decalaj sensibil față de actul componistic.

Ne aflăm în pragul ultimului deceniu al secolului nostru. Știm acum mai bine ce s-a întîmplat în cîmpul componistic: unele noutăți în sistemele de lucru s-au dovedit sterile, dispărînd repede de pe ecranul mijloacelor de expresie, altele s-au impus și caută să se generalizeze pe o scenă din ce în ce mai mare.

Pedagogia muzicală trebuie să acționeze mai eficient în sensul micșorării decalajului existent față de actul muzical creator. Ar fi o greșală ca în condițiile ce ne oferă tehnica mass-media de azi să subapreciem capacitatea elevilor de a se apropia și înțelege cele mai evoluate mijloace de exprimare ale muzicii.

Ceea ce poate întreprinde școala pe acest plan nu poate fi înlocuit de nici o altă instituție de profil educațional.

„Soarta muzicii în școală se hotărăște" afirma cu atîta convingere D. G. Kiriac — unul din renumiții înaintași ai muzicii românești de la începutul acestui veac —, iar aforismul își dovedește pe mai departe trăinicia și actualitatea.

4. *Aspectul social-cultural al fenomenului muzical contemporan.*

Cînd ne punem o asemenea problemă avem în vedere, în primul rînd, *adeziunea sau non-adeziunea publicului iubitor de artă la noile mijloace componistice*, acțiune ce trebuie s-o considerăm capitală pentru viața muzicală contemporană.

După cum se cunoaște, muzica este, înainte de orice, un fenomen social-cultural, „una din manifestările spiritului uman cu puternice și profunde implicații sociale verificate pe deplin de-a lungul istoriei societății omenești", așa cum sublinia atît de convingător Jehudi Menuhin într-unul din articolele sale publicat în

Scanned with OKEN Scanner

revista UNESCO „L'homme et les arts" și intitulat „La musique et son apport à l'humanité".

Mai mult ca oricînd, astăzi, departe de a constitui un act izolat, muzica *trebuie să-și afirme cu putere funcția sa socială*, să se adreseze prin mesajul său omului, să constituie ecoul vibrațiilor și aspirațiilor sale, să izvorască din inima însetată de intense trăiri ale vieții lui afective.

Acei creatori care au cîntat marile aspirații ale omului au rămas definitiv în conștiința omenirii întrucît s-au identificat cu asemenea aspirații, cu dragostea pentru frumos și bine, cu nobilele idealuri de progres și libertate.

Afirmînd astfel de adevăruri îndeobște cunoscute, gîndesc la unii creatori contemporani și la acei apologeți ai noului cu orice preț la care persistă încă ideea că actul componistic contribuie cu atît mai mult la progresul artei muzicale, cu cît este elaborat mai savant, mai sofisticat și mai alambicat.

Este motivul pentru care Walter Viora — în lucrarea sa „Cele patru vîrste ale muzicii"— se ridică hotărît împotriva tendinței unor compozitori de avangardă de a se izola în cercul strîmt al așa-zișilor inițiați.

„Trebuie să ne construim din nou turnuri de fildeș — susțin acești compozitori — să formăm mici capele de inițiați care să se consacre problemelor intelectuale cele mai rafinate ale muzicii".

O asemenea idee conține în germene condamnarea operei de artă scrisă în asemenea condiții, la izolarea față de publicul căruia i-a fost destinată, de unde, implicit, pericolul ca ea să nu poată deveni un act cu funcție socială.

Pe de altă parte, compozitorul trebuie să-și acordeze mijloacele cu tendințele și spiritul vremii sale, rolul de simplu epigon fiind deopotrivă de condamnabil, dar nu în măsura în care, ermetizîndu-se, să se rupă cu desăvîrșire de auditorii săi.

De fapt, după cum fiecare compozitor își vrea cu ardoare publicul său, trebuie spus că, în aceeași măsură, și publicul își dorește la fel de îndreptățit, compozitorul său, de aceea soluția nu poate fi decît permanentizarea acelui dialog fructuos printr-o artă sinceră, între cei doi factori — compozitor și public — de care depinde pînă la urmă micșorarea și poate chiar anihilarea decalajului — și așa destul de mare — existent între noul muzical și capacitatea de înțelegere de către auditorul larg iubitor de artă.

Inițiativa pe acest plan, prin firea lucrurilor, nu poate rămîne însă decît în mîna și sub pana creatorului de artă — în speță a compozitorului.

5. Cîteva idei — desigur cu valoare ipotetică — privind perspectiva artei muzicale a veacului viitor.

Așa dar, *quo vadis musica ?* _____.

Charles Ives (1874—1954) supranumit „părintele muzicii americane moderne", prevedea că în secolul XXI „vom asculta destule melodii fluerate de elevii de școală în sferturi de ton".

Să fie oare veacul viitor un veac al microtoniilor muzicale produse de un aparataj electronic ultraperfecționat și la îndemîna activității componistice ori interpretative?

După opinia mea, muzica secolului XXI va fi influențată mult mai puternic de noile tehnici electro-acustice de producere și minuire a sunetelor, cred însă că nu vor dispare din partitura acelui veac instrumentele tradiționale, cel mult ele vor continua să se perfecționeze ca emisie și frumusețe timbrală într-un proces firesc de evoluție consemnat totdeauna în organologia muzicală.

Dacă totuși vor apare instrumente muzicale cu totul noi, inedite, sîntem siguri însă că *vocea* — cel mai cald, mai expresiv și mai convingător „instrument" muzical — va fi aceeași ca frumusețe și expresie timbrală, chiar dacă stilul cantilenic va fi declarat, poate, desuet — necorespunzător deci spiritului vremii — iar acel „cantabile" venind din interpretarea vocală se va mai întîlni, cu siguranță și în viitor, în partitura instrumentală.

Cît privește perspectiva creației, *nu se prevede ca umanul să dispară din mesajul muzicii secolului XXI*, ci, dimpotrivă, ca o reacție la tendința de ultratehnicizare a mijloacelor de lucru, lumea iubitoare de artă va vrea să se reculeagă printr-o muzică senină, pură, liniștitoare în care zgomotul să fie el însuși umanizat și folosit în mod expresiv.

Fenomenul este de pe acum sesizat în mai toate țările suprasaturate de tehnicizarea extremă a vieții, asistăm deja la o întoarcere a publicului spre farmecul, acuratețea, noblețea și perfecțiunea capodoperelor în genul „Corelli", „Vivaldi" ori „Bach" descoperind într-însele o *nouă modernitate* care să-i satisfacă setea de frumos, de adevăr, de sentimente îmbietoare pentru viață.

Chiar și acei tineri care doresc și așteaptă azi numai lucrări „șocante" — desigur din necunoașterea adevăratelor frumuseți ale muzicii — vor descoperi într-o zi că s-au înșelat și că alta este calea, nu cea efemeră și fără perspectivă a unor creații hibride, cerebrale, reci, neconvingătoare și lipsite de omenesc.

Asemenea „produse sonore" îndoelnice nu vor putea niciodată opri drumul impetuos al adevăratelor valori ce vor dăinui peste timpuri, contrazicînd evident un compozitor des-

Scanned with OKEN Scanner

curajat ca Arthur Honneger care, cu ani înainte, credea că „muzica secolului nostru a intrat într-o profundă și definitivă decadență, că ea s-a desprins de rosturile ei tradiționale, de farmecul și solemnitatea ce aureolează orice revelație artistică și că pentru muzică n-ar mai putea exista o *terra nova*; iar expansiunea ei a atins limitele, ba chiar le-a depășit, dincolo, în domenii vecine zgomotului."

George Enescu — exponent de geniu al școlii românești de compoziție — n-a încetat nici un moment să spere, dimpotrivă, că „se va reveni la sinceritate și se va tinde în viitor la colaborarea dintre spiritul și sensibilitatea artistului cu natura umană și că se va renunța la cerebralitatea exagerată care minimalizează arta".

Față de peisajul componistic atît de divers pe care-l prezintă sfîrșitul acestui veac XX — și în momentul atîtor inovații și experimente din cîmpul creației — trăim impresia vremilor de efervescență și frămîntări comparabile cu acelea dinaintea apariției marilor sintetizatori de mijloace cum au fost: Bach, Beethoven, Wagner ori Debussy.

Drept urmare, lumea muzicală așteaptă să se producă noi sinteze și generalizări artistice de ordin superior în cîmpul componistic, ceea ce ne face să nutrim convingerea că muzica va merge, și în viitorul veac, pe făgașul de pe care să poată da noi dovezi de artă pusă mereu în slujba omului, a nobleței și frumuseții lui morale și spirituale.

O asemenea perspectivă, cu un asemenea țel social, estetic și etic, nu mă îndoiesc că o doresc toți cei care — pe un meridian sau altul al pămîntului — se află cu abnegație și pasiune în slujba uneia dintre cele mai înalte și nobile arte făurite și îndrăgite de om: MUZICA.

Scanned with OKEN Scanner

CORESPONDENȚE COSMO-BIO-NOESICE
ASPECTE SONOLOGICE

Irina PREDEANU

Considerarea ansamblului de date observaționale și experimentale actuale relevă existența anumitor caracteristici comune pentru cele trei nivele de organizare : fizic (în corpuri cerești), biologic (în organisme vii), noesic (în producții, creații umane). Similitudinea fenomenologică ar exprima comunicarea de esență, transmisă prin procese universale, în etapele trecerii de la anorganic la organic și al evoluției pe scara biologică. Analogiile structurale (cu cazul particular al izomorfismelor) și funcționale evidențiate între cosmos, biosferă și noosferă au fost denumite de noi COSMOGENE — subliniind prioritatea factorilor cosmici. Pe aceste proprietăți analogice universale se bazează arhetipurile naturale, intens valorizate în prezent de către unii creatori de artă.

Acțiunea factorilor de mediu este receptată, înregistrată în sfera biologică și redată în sfera socio-culturală. În cele ce urmează prezentăm cîteva fundamente relaționale cosmo-bio-noesice, plecînd de la trei forme primare de desfășurare a fenomenelor : *radială, rotativă* și *ritmică*.

1. Considerăm de tip *radial* orice mișcare centripetă sau centrifugă cvasiliniară dictată de o rezultantă atractivă sau repulsivă.

Metagalaxia este în expansiune. Subsistemele sale prezintă fenomene de acreție (în găuri negre, pitice albe, etc.) dar și de ejectare de materie (vînt stelar). Există implozii stelare și explozii de supernove, cu expandarea în continuare a nebuloasei amorfe create. Formarea unei stele neutronice implică în supernovă succesiunea a două procese contrare : colaps gravitational în zonele centrale și expulzarea învelișului. Unele corpuri cerești apar prin desprinderea de un corp primar, altele fuzionează în formațiuni gigante.

Există fisiune și fuziune nucleară, absorbție și emisie de radiație, combinare, ionizare și disociere moleculară, rarefiere și condensare, anabolism și catabolism biologic.

În natura umană coexistă tendința de acumulare sau concentrare și aceea de răspîndire, sau dispersare, Sînt caractere interiorizate și firi expansive. Unii oameni sînt avari, alții risipitori. La nivel social apar grupări etnice, organizări tribale sau statale dar și explozii demografice, expansiuni teritoriale și culturale.

După cum la corpurile cerești sensul mișcării este dictat de balanța energetică (între gravitație și presiune de radiație, de exemplu) în lumea vie intră de asemenea în joc energia — fizică și psihică. O comprimare, oprimare, refulare forțată poate declanșa o detentă bruscă și violentă, așa cum o risipire excesivă poate duce la epuizare și chiar la distrugerea integrității, atît la sistemele cosmice cît și la sistemele vii — individ sau societate. O stabilitate mai mare în timp o au procesele alternante, de mică amplitudine. Așa sînt dilatările și contracțiile succesive ale nucleelor stelare în care se amorsează reacții termonucleare de sinteză a elementelor din ce în ce mai grele. Tot așa se desfășoară unele funcții vitale (reacții enzimatice, pulsații ale organelor — inimă, plămîn, etc.) și unele acțiuni umane — cu mici abateri de la o stare mediană, de echilibru.

2. Atunci cînd cele două tendințe — centripetă și centrifugă — sînt egale, apare mișcarea de rotație. Rotația în jurul unei axe, ca la galaxii, planete, corpuri interplanetare, stele —cele timpurii cu viteze unghiulare mai mari decît cele tîrzii — sau rotația în jurul unui centru de masă, ca la sistemele stelare sau planetare.

Electronii au un moment unghiular total dat de cuplarea momentului orbital și cel de spin. Din analiza distribuției surselor radio duble clasice s-a dedus o posibilă rotație a Metagalaxiei (cu perioada de $6{,}3 \times 10^{13}$ ani), ceea ce a condus la ipoteza *vorticității universale*

În lumea vie, pe lîngă mișcările controlate de factorii de mediu (cum este rotirea unei flori după Soare) apar și mișcări instinctive (ca în dansul nuptial al unor păsări sau insecte).

Manifestarea instinctivă la om a bucuriei, printr-o învîrtire spontană, a fost preluată de dansul popular și cult, în forme elaborate de rotație individuală (piruete) sau colectivă (pe perechi sau în grup). Nevoia subconștientă de a se roti exprimă probabil un surplus energetic, ca și tendința de „a sări în sus de bucurie".

Gestul exprimînd trăsăturile temperamentale, o grafie în care elementele curbilinii predomină indică bunăvoință, blîndețe. Curbura concavă („u" în loc de „n") este mai ușor de executat. Un scris cu trăsături forțat convexe, în sensul acelor de ceasornic, corespunzînd „înșurubării" instrumentului de scris în hîrtie, se întîlnește la oamenii excesiv de harnici și tenaci.

Scanned with OKEN Scanner

Hora, „ceremonia rituală a tracilor în a cărei învîrtire se îngînă oscilația lent progresivă a sferelor cerești"[1] se mișcă spre dreapta, în sens invers acelor de ceasornic, ca o „deșurubare" și ridicare de la pămînt a dansatorilor. Același este și sensul revoluției planetelor în jurul Soarelui și al rotației în jurul axei proprii a majorității corpurilor din sistemul solar, privind dinspre polul nord ecliptic. Sens numit chiar „sens direct" sau „astronomic".

Analizînd potențialitățile cercului și atributele mișcării circulare în gîndirea umană, pe baza expresiei literare, Georges Poulet spune: „Simplitatea, perfecțiunea cercului, aplicabilitatea lui continu universală, fac dintr-însul prima din acele forme privilegiate care se regăsesc la temelia tuturor credințelor, servind ca principiu de structurare tuturor spiritelor"[2].

Din combinarea rotației cu translația ia naștere *spirala* — simbolul creșterii, dezvoltării și evoluției controlate. Spirala logaritmică săpată în piatră la dorința lui Bernoulli, pe mormîntul său din catedrala din Basel, este însoțită de cuvintele „eadem mutata resurgo".

Particulele de vînt stelar, ca și jetul de praf expulzat de nucleul cometei Halley, au traiectorie spirală. Galaxiile și liniile cîmpului magnetic interplanetar generat de Soare au structură spirală. Electronii relativiști spiralează în lungul liniilor de cîmp magnetic generînd radiație ciclotronică sau sincrotonică.

In muzică există cercul cuvintelor temperate și spirala cvintelor perfecte.

Substratul material al informației noastre *genetice* — molecula de ADN — și suportul biochimic al caracterelor noastre *fenotipice* — proteinele — prezintă o structură secundară sub formă spirală dublu helicoidală coaxială — „elicea vieții". Toate proteinele celulelor normale și marea majoritate a moleculelor de ADN au helixurile înfășurate spre dreapta ; astfel, planul oricărei secțiuni prin elice, privit din afară, apare torsionat în sens direct, astronomic.

Undele spirale joacă un rol aparte în formarea structurilor și funcțiunilor sistemelor cu auto-organizare studiate de cibernetică și sinergetică.

Galaxiile spirale sînt *mai tinere* decît cele eliptice. Cromozomii, spiralați în primele faze (profază, metafază, anafază) ale ciclului celular de diviziune mitotică, se despiralizează în telofază, cînd ia naștere nucleul cu structură reticulată și rămîn complet despiralizați în interfază.

3. Una din cele mai răspîndite forme de desfășurare a proceselor din Univers este forma *ritmică*. Chiar și mișcarea pe o circumferință este un proces periodic.

Spectrul de frecvențe al fenomenelor periodice din Univers este vast. De la peste 10^{25} oscilații / secundă (cît are plasma din centrul pulsarilor) la sub 10^{-15} oscilații / secundă (echivalentul perioadei de 250 milioane de ani a rotației Soarelui în jurul centrului galactice

Conform teoriei superstring Schwartz — Green, din 1980, particulele elementare nu ar fi altceva decît mici coarde vibratorii numite stringuri, de 10^{-35} m lungime (distanța Planck).

Omul este marcat de ritm — organic, funcțional și comportamental. Vasile Pârvan vedea istoria ca un produs al „ritmului spiritual" integrat „ritmului universal". Pentru Ilie Bădescu „Nimic nu poate dura în afara timpului rotitor, a permanentei întoarceri"[3].

Bioritmurile umane au perioade de la fracțiuni de secundă pînă la mai mulți ani. La originea lor au stat desigur condițiile de mediu. Și în prezent, perioadele multor ritmuri endogene „free running" (în primul rînd cele de o zi și cele de un an dar și cele de 30 zile, 7 zile, o secundă sau mai mici de o secundă) se regăsesc în variațiile factorilor naturali (cosmic, geofizici).

Prin rezonanțe și sincronizări se actualizează permanent legătura omului cu factorii cosmici, dat fiind că „un ritm dat poate acționa într-un domeniu structurat complet diferit din punct de vedere al conținutului"[4].

Omul se integrează în natură, respectîndu-i legile. Încălcarea legii se sancționează. Poluarea naturii se întoarce împotriva omului. Ciclurile naturii transpar în tradiții, ritualuri, norme sociale, calendare.

Comuniunea de esență a naturii umane cu mediul fizic asigură compatibilitatea și dialogul lor. Transferul unor termeni ca „rezonanță", „coerență", „polarizare", „interferență" din fizică în psiho-social sugerează esența ritmică, oscilatorie a gîndirii, comunicării și interrelației umane. Constantin Noica remarca : „Gîndirea ține și ea de bioritmurile ființei noastre. Ca orice mișcare bună — ca mișcarea electronului pe orbită sau a Pămîntului în jurul Soarelui — mișcarea ei e bună cînd se închide. Rima închide bucla gîndului, îl ritmează, și poezia bună te învață să respiri, la propriu și la figurat"[5].

Modelarea facultăților receptorii ale naturii umane, conform unor patternuri spațiotemporale universale se reflectă în posibilitățile de redare, în expresia artistică, științifică, tehnică.

Factorii cosmici, generatori și sincronizatori de bioritmuri, organizatori ai unor activități sociale, orientează și structurează producția artistică după criterii estetice intuitive, conform unei matrici universale.

Omul crează structuri ritmice condiționate de factorul timp dar și structuri vizuale, în care ritmul este atemporal — ritm de formă, de dimensiuni, cromatic, textural, direcțional, poziționar. [6]

Scanned with OKEN Scanner

Studiul sistematic al corespondențelor fenomenelor ciclice fizico-chimice, biologice și socio-culturale ar putea constitui obiectul unei discipline științifice — RITMOLOGIA.

În acest cadru s-ar aborda, de exemplu, periodicitatea de 7 zile. O perioadă de circa șapte zile a fost evidențiată în fenomene astronomice ca: variația numărului, suprafeței și oscilațiilor petelor solare, viteza vîntului solar în spațiul interplanetar, emisia radiodecametrică a lui Jupiter (cea mai intensă sursă din sistemul solar, pe această lungime de undă). În fenomenele geofizice, o oscilație de 7 zile apare în intensitatea radiației cosmice, unii parametri atmosferici și mai ales în activitatea magnetică. În ceea ce privește organismul uman, bioritmuri circaseptidiene au fost descoperite în patologia medicală la femeie, în imunologie, în evoluția clinică a bolnavilor cu allogrefe de rinichi, cu traumatisme craniocerebrale, cu anumite afecțiuni respiratorii și cu grefe de piele. Apa din organism se reînnoiește la 14 zile.

Aceeași periodicitate săptămînală intervine în desfășurarea anumitor ritualuri străvechi. La musulmani, într-a șaptea zi după naștere „se taie în mod solemn părul copilului"; după nuntă „timp de o săptămînă, soția stă închisă în casă iar bărbatul stă retras de societate. După șapte zile, soții împlinesc un rit de purificare și apoi încep viața obișnuită" (Em Vasilescu, 1982). În Japonia, în a 7-a zi după naștere, copilul este ras în cap și se serbează. Schichya („ziua a șaptea"), toată perioada de 21 de zile de la naștere fiind considerată periculoasă pentru mamă și copil (E. Hearn, 1922) La evrei, Sărbătoarea Azimelor de la începutul primăverii durează 7 zile; după șapte săptămîni se celebrează Sărbătoarea Secerișului — Cinzecimea — iar Sărbătoarea Corturilor de la mijlocul lunii octombrie durează tot șapte zile. La români solstițiul de iarnă se serbează conform datinei străbune, prin manifestări populare care se întind pe 2 săptămîni — una înainte și alta după Anul Nou. Chiar și serbările jocurilor olimpice, cele mai celebre jocuri panelenice, organizate în cinstea lui Zeus de la Olimpia durau șapte zile (F. Chamoux, 1985).

Legat de cifra șapte remarcăm cele șapte culori ale spectrului, cele șapte note ale gamei naturale și cele 21 de sunete ale gamei pitagoreice (7 sunete diatonice + 7 sunete diezate + 7 sunete bemolizate). La pian, ciocănelele lovesc coardele la distanța de 1/7 din lungimea dintre cuiele de fixare. „Prin împiedicarea formării armonicei 7, timbrul sunetului devine mai frumos, mai dulce, deoarece armonica 7 este disonată față de fundamentală și înăsprește timbrul sunetului"[7].

O ramură a Ritmologiei ar fi *Sonologia* propusă de compozitorul Corneliu Cezar[8] și care se referă la spectrul de frecvențe al vibrațiilor sonore. Aceste frecvențe, pe care se sprijină cuvîntul și muzica se întîlnesc deopotrivă în procesele fizice și în cele biologice. În cosmos, plasma intergalactică oscilează pe frecvențe sub 30 Hz (octava 1), plasma interstelară la frecvențe peste 300 Hz (octavele 5—6) iar cea interplanetară la peste 10.000 Hz (octavele 10—11). Există pulsări radio la care frecvența de repetare a impulsurilor (care este foarte stabilă) corespunde unei note muzicale. Undele radio emise de plasma de vînt solar în magnetosferele planetare, captate cu sonda spațială Voyager 11, transformate — cu un microprocesor și un sintetizator — în echivalențe sonore au produs un fel le „muzică a sferelor" în care electronii dau acutele, protonii — mediile iar ionii — sunetele grave.

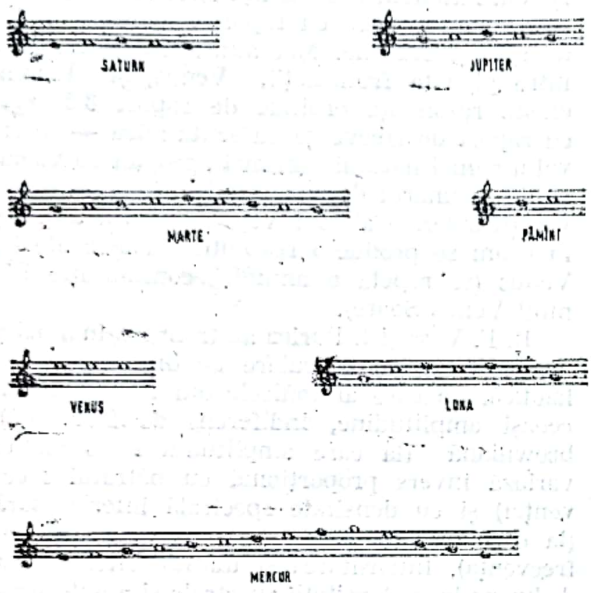
După cum arăta C. J. Schneer[9], efortul de a dovedi armonia universului are o istorie lungă. În 1525, cu un secol înainte de „Harmonices mundi" a lui Kepler, este publicată „De harmonia mundi" a lui Francesco di Giorgio, lucrare concepută muzical — arhitectural, sub forma unei sonate în trei mișcări fiecare cu opt sunete, numeroase modulații, etc. În timpul Renașterii, muzica sferelor era înțeleasă prin guvernarea numerică a configurațiilor și mișcărilor cerești de către relații numerice particulare, anume 2/1, 3/2 și 4/3, reprezentînd raporturile armonice perfecte ale octavei, cvintei și cvartei. În „Harmonica", Ptolemeu dă expresie armoniei mișcărilor planetare. Muzicienii teoreticieni ai Renașterii i-au continuat ideile, folosind poligoanele regulate și stabilind corespondențe între configurațiile planetare și intervalele muzicale; astfel, diferențelor de longitudini de 180° 120°, 90° și 60° (echivalente dreptei, triunghiului echilateral, dreptunghiului și hexagonului) le corespundeau octava, cvinta, cvarta și terța mică.

Prin Legea a III-a (pătratele perioadelor de revoluție sînt proporționale cu cuburile semiaxelor mari orbitale), Kepler a demonstrat armonia dintre pozițiile și vitezele planetare[9]. Considerînd mișcare zilnică aparentă a planetelor, tot Kepler calculează raporturile dintre valoarea la afeliu și cea de la periheliu pentru fiecare planetă, plus Luna ca și pentru cupluri de cîte două planete învecinate; el obține unele intervale muzicale, după cum se vede și din Tabelul 1^{10} și Tabelul 1^{28} care completează Tabelul 6 din „Introducere în Sonologie"[8]

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL 1

Raporturile celor mai mari către cele mai mici viteze unghiulare ale planetelor separate puse pe portativ prin intervale muzicale



TABELUL 2

Raportul vitezelor unghiulare, V, ale unor planete învecinate

$V_{Saturn\ (periheliu)} : V_{Jupiter\ (afeliu)} = 1 : 2$ (octavă)

$V_{Marte\ (afeliu)} : V_{Pămînt\ (periheliu)} = 5 : 12$ (decimă mică)

$V_{Marte\ (periheliu)} : V_{Pămînt\ (afeliu)} = 2 : 3$ (cvintă)

$V_{Pămînt\ (periheliu)} : V_{Venus\ (afeliu)} = 5 : 8$ (sextă)

$V_{Pămînt\ (afeliu)} : V_{Venus\ (periheliu)} = 3 : 5$ (sextă mare joasă)

$V_{Venus\ (periheliu)} : V_{Mercur\ (afeliu)} = 3 : 5$ (sextă mare joasă)

$V_{Venus\ (afeliu)} : V_{Mercur\ (periheliu)} : 1 : 4$ (dublă octavă)

$V_{Saturn\ (afeliu)} : V_{Jupiter\ (periheliu)} = 1 : 3$ (duodecimă perfectă)

La începutul secolului nostru, H. Kayser transpune valorile logaritmice ale distanțelor planetare în note muzicale care scrise pe portativ arată ca în Tabelul 3[3] :

TABELUL 3

Expresia matematică a distanței mijlocii, D, a unei planete de Soare, conform regulei Titius-Bode, este, în unități astronomice :

$$D = 0{,}4 + 0{,}3 \times 2^n; \quad n = -1, 0, 1, 2, \ldots, 8.$$

Descoperind similitudini între legea Titius-Bode și legea lui Bohr din teoria cuantică, R. Louise[11] sugerează existența unui proces ondulatoriu responsabil de această repartizare a planetelor.

Remarcînd unele imprecizii ale aplicării regulei Titius-Bode, Qiuan Bo-chen[12] formulează o lege de distribuție a distanțelor corpurilor din sistemul solar, aplicabilă deopotrivă planetelor mari ca și inelelor și sistemelor de sateliți ale planetelor Jupiter, Saturn și Uranus. În cazul planetelor mari se evidențiază un punct de asimetrie la distanța de 5,35 u.a., valoare luată ca unitate de distanță pentru depărtările planetare n ; acest punct se află în apropierea lui Jupiter. Calculul depărtărilor medii de Soare ale planetelor interioare se face cu relația :

$$r_n = -\frac{A}{n}; \quad n = -5, -4, -3, -2, -1$$

iar ale planetelor exterioare lui Jupiter cu :

$$r_n = \frac{n}{A}; \quad n = 1, 2, 3, 4.$$

În Tabelul 4 sînt date pentru comparație valorile depărtărilor planetare, conform diferitelor metode de determinare.

TABELUL 4

Planeta	Depărtarea medie		
	calculată de Titius-Bode	observată	observată de Qiuan Bo-chen
Mercur	0,4	0,4	0,6
Venus	0,7	0,7	0,7
Pămînt	1,0	1,0	1,0
Marte	1,6	1,5	1,4
Ceres	2,8	2,8	2,9
Jupiter	5,2	5,2	5,4
Saturn	10,0	9,5	10,0
Uranus	19,6	19,2	20,0
Neptun	38,8	30,1	30,0
Pluto	77,2	39,7	40,0

Cercetări spațiale recente au descoperit că planetele gigante (de la Jupiter la Neptun) au emisii radio cu intensitate maximă la o frecvență anumită, proprie fiecărei planete și care respectă așa numita Lege Bode magnetică (proporționalitate între frecvența emisiei, viteza rotației și cîmpul magnetic). Frecvența corespunzătoare maximului de intensitate scade de la Jupiter către Neptun, ca și cum „vocea radio" a planetei se îngroașă cu cît se îndepărtează de Soare. În același sens se modifică „vocea" planetelor în reprezentarea lui Kayser ca și în

Scanned with OKEN Scanner

cea a lui Denéréaz. Acesta din urmă a arătat[13] că „transportînd pe un monocord, lung de 1 m, lungimi proporționale cu distanțele medii dintre Neptun și Uranus, Uranus și Saturn, Saturn și Jupiter (10,92—9,64—4,34, dacă luăm ca unitate distanța Soare-Pămînt) descoperim tetracordul temperat *do re mi fa*"; dacă în loc de semiaxele mari se iau „segmentele obținute din împărțirea distanței după secțiunea de aur (plasînd segmentul cel mai mic în direcția Soarelui pentru Uranus, Saturn și Jupiter și segmentul cel mai mare către Neptun), găsim pentru distanțele Neptun-Uranus, Uranus-Saturn, Saturn-Jupiter, cifrele 11,18; 9,55; 4,27". Pe monocord acestea dau „tetracordul *do re mi fa* cel mai pur", care „permite să se stabilească o gamă ideală, adevărata *gamă de aur*, mai clară decît toate celelalte, cu un *mi* saturnian ceva mai ascuțit decît *mi*-ul temperat, exaltînd în chip suprem, afirmînd modul major (terța lui *mi)* într-un chip ciudat de captivant".

La conferința Uniunii Astronomice Internaționale din 1982, prof. Y. Kozai afirma că studiind mecanica cerească rămîi fascinat de configurațiile armonioase ale orbitelor" planetelor. Numeroase planete și sateliți naturali se mișcă pe orbite sau se rotesc în jurul axelor proprii în așa fel încît se formează anumite configurații periodice și apar rezonanțe orbitale sau spin-orbită care mențin stabilitatea sistemului împotriva influențelor distructive. Noi relații de acest fel au fost relevate cu navele Voyager.

În Tabelul 5 am înscris cîteva exemple de rezonanță (comensurabilitate între perioadele mișcărilor orbitale sau de spin). Echivalînd raportul perioadelor cu raportul lungimilor de coardă am obținut intervalele muzicale pe care le-am trecut în ultima coloană. Cu această ocazie am remarcat coincidența unor intervale muzicale consonante cu raporturile rezonanțelor de spin și orbitale. Mai mult, am observat că între planeta frumuseții, Venus, și Pămînt există rezonanțe orbitale de raport 8/5, egal cu raport de frecvențe cu sexta mică — intervalul gamei naturale cel mai apropiat cu valoare de „numărul de aur" (1,618). Concret, 8 revoluții siderale ale lui Venus durează 5 ani, și în 8 ani se produc 5 revoluții sinodice ale lui Venus (se repetă o anumită configurație Pămînt-Venus-Soare).

R. F. Voss și I. Purica au transpus în muzică mișcările macromoleculare de diferite tipuri : haotică, (la care armonicele din spectru au aceeași amplitudine, indiferent de frecvență), browniană (la care amplitudinea oscilației variază invers proporțional cu pătratul frecvenței) și cu densitate spectrală intermediară (la care variația este invers proporțională cu frecvența). Intensitatea și durata notelor s-au dedus pe baza densității spectrale și a autocorelării mișcărilor macromoleculare. Textele rezultate, foarte diferite ca stil, pot fi asociate cu muzica tradițională japoneză, cu o compoziție de Bach și, respectiv, cu o lucrare de Mozart.

TABELUL 5

Corpurile cerești	Raportul perioadelor	Tipul rezonanței	Intervalul muzical
Luna — Luna	1 : 1	siderală spin-orbită	primă perfectă
Mercur-Mercur	2 : 3	siderală spin-orbită	cvintă perfectă
Venus-Venus	1 : 4	sinodică spin-orbită	dublă octavă
Venus-Pămînt	5 : 8	siderală orbită-orbită	sextă mică
Pămînt-Venus	5 : 8	siderală orbită-orbită	sextă mică
Marte-Ceres	2 : 5	siderală orbită-orbită	decimă mare
Jupiter-Saturn	2 : 5	siderală orbită-orbită	decimă mare
Uranus-Neptun	1 : 2	siderală orbită-orbită	octavă
Neptun-Pluto	2 : 3	siderală orbită-orbită	cvintă perfectă
Jupiter-Planete Troiene	1 : 1	siderală orbită-orbită	primă perfectă
Jupiter-Grupul Thule de asteroizi	3 : 4	siderală orbită-orbită	cvartă perfectă
Jupiter-Grupul Hilda de asteroizi	2 : 3	siderală siderală	cvartă perfectă

Scanned with OKEN Scanner

La nivel biologic s-a descoperit că variațiile pulsatorii ale volumului unor enzime, în timpul reacțiilor biochimice au frecvențe egale cu cele ale unor sunete muzicale.

S. Ohno a transpus în muzică structura chimică a genelor calculînd fondul molecular mai mare, ținînd seama de regula dublei helici care leagă bazele între ele și atribuind fiecăreia din cele 4 baze organice cîte două note. Muzica rezultată amintește pe cea a lui Beethoven și Chopin[15].

Considerăm deosebit de semnificativ faptul că teoria *armoniei universale cosmo-bio-noesice* se sprijină pe teoria *muzicii*.

1) Mircea Vulcănescu, „Ispita dacică", Revista de istorie și teorie literară, 3—4, p. 17, (1987).

2) Georges Poulet, „Metamorfoza cercului", Ed. Univers, p. 1, (1987)

3) Ilie Bădescu, „Timp și cultură", Ed. Științ. și Enciel., p. 78, (1988)

4) Theodor Lipps, „Estetica", Ed. Meridiane, II, p. 137, (1987)

5) Constantin Noica, „Cuvînt împreună despre rostirea românească", Ed. Eminescu, Buc., p. 218, (1987)

6) Zamfir Dumitrescu, „Structuri geometrice, structuri plastice", Ed. Meridane, Buc., (1984),

7) Dem. Urmă, „Acustică și muzică", Ed. Științ. și Enciel., Buc., p. 132—133, (1982)

8) Corneliu Cezar, „Introducere în Sonologie", Ed. Muzicală, Buc., p. 70, (1984).

9) C. J. Schneer, American Scientist, vol. 71, mai-iunie, p. 254, (1983).

10) Pierre Arvier, Science et vie, 12, p. 155, (1965)

11) R. Louise, Moon Planets, vol. 26, p. 389, (1982)

12) Qiuan Bo-chen, Annals of Shanghai Observatory, 4, p. 49, (1982)

13) Matila C. Ghyka, „Estetică și teoria artei", Ed. Științ. și Enciel., Buc., p. 387, (1981)

14) Ionel I. Purica, rev. Contemporanul, 19 aug. 1988.

15) Antoine-Louis Lecocq et Antoine Danchin, La Recherche No. 170, p. 976—977 (1986)

MODELE PROBABILISTE ALE RECUNOAȘTERII INTERNAȚIONALE A CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI

Roxana SUSANU
Adrian MIHALACHE

1. *Criteriile recunoașterii internaționale*

Recunoașterea internațională este o premiză a înscrierii creației culturale autohtone în memoria culturală a umanității. Fără a fi un criteriu de valoare, ea reprezintă șansa supraviețuirii produselor culturale dincolo de un orizont spațio-temporal limitat. În acest sens, creațiile muzicale sînt avantajate de universalitatea limbajului cu toate că, receptarea fiind mediată prin actul interpretativ, difuziunea lor poate fi îngreunată. Afirmarea internațională a școlii componistice românești este un fapt de necontestat, de aceea cercetarea legităților acestui proces în vederea optimizării acțiunilor de accelerare a desfășurării lui ni se pare oportună. Un model teoretic al procesului de afirmare ar fi superfluu în condițiile în care procesul în cauză ar exista doar ca virtualitate. Dimpotrivă, desfășurarea reală, susținută, a procesului impune edificarea unui model teoretic cu capacitate predictivă, care să conducă la adoptarea rațională a acțiunilor de dirijare conștientă a procesului în scopul optimizării lui, respectiv a realizării unui impact maxim cu un minimum de mijloace.

Acreditarea pe plan internațional a creației muzicale poate fi considerată un proces aleator deoarece în realizarea ei concură o multitudine de factori insuficient cunoscuți și, ca urmare, incomplet controlabili. Drept criterii ale recunoașterii internaționale, în conformitate cu studiul socio-muzicologic elaborat de compozitorul Dinu Petrescu [1], considerăm, în ordinea importanței, următoarele :

a) Introducerea unor creații muzicale românești ca obiect de studiu în învățămîntul muzical din străinătate ;

b) Prezența creațiilor muzicale românești în programele curente ale formațiilor muzicale străine ;

c) Aprecierea creațiilor muzicale românești de către exegeza muzicologică internațională ;

d) Premii și distincții la concursuri internaționale de compoziție ;

e) Participarea la festivaluri muzicale internaționale ;

Scanned with OKEN Scanner

f) Executarea creațiilor muzicale românești în străinătate de către interpreți și formații muzicale românești.

Oricare ar fi criteriul sau combinația de criterii, îndeplinirea la un moment dat a acestora, respectiv acreditarea este un eveniment aleator a cărui apariție poate fi modelată cu ajutorul teoriei probabilităților. În cele ce urmează, se propun două astfel de modele care permit predicția acreditării prin calculul probabilității totale de acreditare și a duratei medii scurse pînă la obținerea recunoașterii internaționale, dacă aceasta se realizează.

2. *Modelul A*

2.1. *Ipoteze fundamentale*

2.1.1. Se presupune că probabilitatea recunoașterii valorii parțiale sau integrale a unei creații în jurul unui moment dat (condiționată de faptul că respectiva creație nu a fost acreditată pînă la acel moment) este o constantă 1, independentă de vîrsta operei, respectiv de durata scursă de la producerea ei. Acest fapt este echivalent cu afirmația că durata scursă de la lansarea creației muzicale pînă la acreditarea ei internațională este o variabilă continuă X distribuită după legea exponențială [2]. Aceasta înseamnă că probabilitatea acreditării creației, într-un interval de timp (x, x+dx) este $f(x)\,dx = \lambda e^{-\lambda x}\,dx$.

2.1.2. A doua presupunere se referă la eventualitatea ieșirii creației din atenția posibilă a cîmpului cultural mondial, ceea ce înseamnă practic, uitarea acestei creații. Admitem că probabilitatea instantanee a uitării în jurul momentului y (condiționată de supraviețuirea operei pînă la acest moment) este o funcție crescătoare cu vîrsta operei. Procesul de uitare este modelat printr-o lege de distribuție de tip gama, astfel încît probabilitatea ieșirii din atenția cîmpului cultural, în intervalul de timp (y, y+dy) este

$$g(y) = \frac{\beta^{\alpha} y^{\alpha-1} e^{-\beta y}}{\Gamma(\alpha)}, \text{ unde } \Gamma(\alpha) = \int_0^{\infty} t^{\alpha-1} e^{-t}\,dt.$$

2.1.3. Procesele de ieșire din atenția cîmpului cultural și de acreditare se desfășoară în mod independent unul de celălalt. O dată opera uitată, acreditarea ei nu mai este posibilă sau ,cel puțin, devine extrem de imposibilă. Pe de altă parte, acreditarea include creația muzicală în memoria culturală, cu o forță proporțională cu nivelul contribuțiilor la dezvoltarea limbajului, împiedicîndu-se astfel totala uitare ulterioară, chiar dacă traversarea unor conuri de umbră rămîne posibilă.

2.2. Calculul probabilității de acreditare

Avînd în vedere ipotezele formulate, rezultă că acreditarea unei opere se produce dacă și numai dacă durata pînă la includerea în cîmpul cultural mondial este mai mică decît durata pînă la uitarea operei (fig. 1).

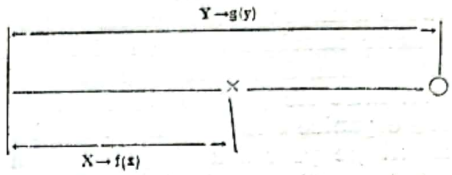


Fig .1. — Procesele de acreditare și de uitare

Probabilitățile acreditării, respectiv uitării operei în (0,x) sînt :

$$F(x) = P(X < x) = \int_0^x f(t)\,dt = 1 - e^{-\lambda x};$$

$$G(x) = P(Y < x) = \int_0^x G(t)\,dt = \frac{G_a(\alpha\,;\,\beta x)}{\Gamma(\alpha)};$$

$$G_a(\alpha\,;\,\beta x) = \int_0^{\beta x} t^{\alpha-1} e^{-t}\,dt.$$

Recunoașterea operei în cîmpul cultural mondial se produce în jurul momentului x cu probabilitatea f(x) dx iar în intervalul (0,x) opera supraviețuiește uitării cu probabilitatea $\bar{G}(x)=1-G(x)$. Însumînd produsele acestor probabilități pentru toate valorile variabilei x, rezultă probabilitatea totală de acreditare :

$$P_a = \int_0^{\infty} f(x)\,\bar{G}(x)\,dx = 1 - \left(\frac{\beta}{\beta+\lambda}\right)^{\alpha}$$

2.2. *Durata medie pînă la acreditare*

Avînd în vedere faptul că, în mod obiectiv, există posibilitatea ca o operă să nu fie acreditată pe plan internațional, rezultă că media timpului pînă la realizarea acreditării este infinită. Interesează în cele ce urmează calculul mediei timpului pînă la realizarea acreditării, condiționată de faptul că acreditarea se produce . Distribuția timpului scurs pînă la acreditare, în condițiile în care aceasta se produce, este dată de expresia f (x) $\bar{G}$(x). Ca urmare, conform formulei mediei, se obține :

$$M_a = \int_0^{\infty} x f(x)\,\bar{G}(x)\,dx =$$

$$= \frac{1}{\lambda}\left[1 - \left(\frac{\beta}{\beta+\lambda}\right)^{\alpha}\left(1 + \frac{\alpha\lambda}{\beta+\lambda}\right)\right]$$

Considerăm utilă o aplicație numerică menită să ilustreze concret modelul adoptat. În cazul în care admitem că durata medie pînă la uitare (făcînd abstracție de acreditare) poate fi apreciată la 10 ani cu o dispersie de 2 ani, parame-

Scanned with OKEN Scanner

trii distribuției gama rezultă din ecuațiile

$$\frac{\alpha}{\alpha} = 10;$$

$$\frac{\sqrt{\alpha}}{\beta} = 2;$$

cu soluțiile $\alpha = 25$ și $\beta = 2{,}5$. În cazul în care rata constantă a acreditării este mică, vom alege $\lambda = 0{,}05$ ani^{-1}. Ca urmare, probabilitatea totală de acreditare și durata medie pînă la acreditare, știind că aceasta se produce au, respectiv, valorile $P_a = 0{,}4$ și $Ma = 2$ ani.

Se observă că durata medie condiționată de realizarea acreditării este mai mică decît durata medie scursă pînă la acreditare în condițiile în care fenomenul de uitare nu ar exista. Probabilitatea de acreditare este cu atît mai mare cu cît α este mai mare și β este mai mic, adică durata medie pînă la uitare este mai mare.

3. Modelul B

3.1. Ipoteze fundamentale

3.1.1. Admitem ca adevărată afirmația că acreditarea unei opere muzicale nu se poate produce decît după o durată de timp constantă de la realizarea ei. Uitarea operei poate avea loc și înainte de x , este posibil ca opera să fie „născută moartă" din punctul de vedere al contribuțiilor pe care le aduce, fiind asimilabilă produselor de serie.

3.1.2. Probabilitatea recunoașterii unei opere, condiționată de neacreditarea ei pînă în prezent scade cu vîrsta operei. Se adoptă pentru caracterizarea procesului de acreditare o distribuție Pareto, astfel încît probabilitatea acreditării în intervalul $(x, x+dx)$ este :

$$f(x)\,dx = \begin{cases} 0; & x < x_0 \\ \dfrac{\gamma}{x_0}\left(\dfrac{x_0}{x}\right)^{\gamma+1} dx; & x \geq x_0 \end{cases}$$

3.1.3. Ipotezele 2.1.2. și 2.1.3. din cadrul modelului A rămîn valabile.

3.2. Calculul probabilității de acreditare și al duratei medii pînă la acreditare.

Opera are șanse de acreditare dacă și numai dacă nu este uitată în intervalul $(0,x)$. Ca urmare, distribuția timpului pînă la acreditare, știind că uitarea nu s-a produs în $(0,x_0)$ este:

$$f(x/y \geq x_0) = \frac{1}{\overline{G}(x_0)} \frac{\gamma}{x_0}\left(\frac{x_0}{x}\right)^{\gamma+1}; \quad x \geq x_0$$

unde

$$\overline{G}(x_0) = 1 - \frac{G_a(\alpha;\ \beta x_0)}{\Gamma(\alpha)}$$

Utilizînd același raționament ca în cazul modelului precedent obținem probobilitatea totală de acreditare :

$$P_a = \int_{x_0}^{\infty} f(x/y \geq x_0)\,\overline{G}(x)\,dx = 1 -$$

$$- \frac{(\beta x_0)^{\gamma}[\Gamma(\alpha-\gamma) - G_a(\alpha-\gamma;\ \beta x_0)]}{\Gamma(\alpha) - G_a(\alpha;\ \beta x_0)}$$

Durata medie pînă la acreditare, condiționată de realizarea acesteia, este :

$$M_a = \int_{x_0}^{\infty} x f(x/y \geq x_0)\,G(x)\,dx =$$

$$= \frac{\gamma x_0}{\gamma-1}\left[1 - (\beta x_0)^{\gamma-1}\frac{\Gamma(\alpha-\gamma+1) - G_a(\alpha-\gamma+1;\beta x_0)}{\Gamma(\alpha) - G_a(\alpha;\ \beta x_0}\right]$$

Durata medie pînă la acreditare, condiționată de realizarea acesteia, este mai mică decît durata medie pînă la acreditare în condițiile în care fenomenul de uitare nu ar exista (egală, în acest caz, cu $x_0/(\gamma-1)$.

Ca aplicație numerică, utilizăm aceleași valori pentru parametrii care caracterizează procesul de uitare ca și în cazul modelului A, respectiv $\alpha = 25$ și $\beta = 2{,}5$.

Dacă admitem, spre exemplu, că durata minimă pînă la acreditare este $x_0 = 1$ an, atunci parametrul rezultă din condiția (echivalentă cu cea din modelul A) ca durata medie pînă la acreditare în condițiile în care nu s-ar produce fenomenul uitării, să fie de 20 de ani. Obținem:

$$\gamma \approx 1{,}05,\ P_a \approx 0{,}9 \text{ și } M_a \approx 15 \text{ ani.}$$

4. *Concluzii*

Capacitățile predictive ale modelelor elaborate arată o creștere a probabilității de acreditare în condițiile — aparent mai pesimiste — în care șansa acreditării scade cu vîrsta operei, chiar dacă în acest caz, durata pînă la acreditare este mai lungă. Aceste concluzii impun investirea unui efort mai mare în perioada incipientă de difuzare a unei lucrări, făcînd-o astfel mai susceptibilă de receptare în cîmpul cultural internațional înaintea uzurii sale morale.

Modelarea prin teoria proceselor aleatoare a fenomenului de receptare internațională sugerează, de asemenea, o legătură între fiabilitatea („perenitatea") creației muzicale și acreditarea ei în spații culturale cît mai extinse. Un proces aleator este ergodic dacă media realizărilor sale particulare la un moment dat coincide cu media evoluției sale temporale.

Ca urmare, păstrarea îndelungată în memoria culturală a unei creații muzicale acreditate pe plan internațional este cu atît mai sigură (creația este cu atît mai fiabilă) cu cît acreditarea ei se produce, la un moment dat, în spații culturale mai diverse între ele și mai diferite stilistic față de spațiul cultural producător.

Bibliografie

1. Dinu Petrescu, Contribuții românești la dezvoltarea limbajului muzical acreditate pe plan internațional .Raport de cercetare, Institutul de Istoria Artei, 1988—89
2. V. M. Cătuneanu, A. Mihalache, Bazele teoretice ale fiabilității. Ed. Academiei 1983
3. Vladimir Trebici (coord.). Mică enciclopedie de statistică. Ed. științifică și enciclopedică, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PAȘCANU

Născută să proclame omul în plenitudinea manifestărilor sale dar și în antinomica lui intrare în neființă, muzica își rînduiește ritmic propria sa cîntare în dureroase tonuri spre a însoți astfel în marea trecere pe cei care i-au fost coloane în templul sublimelor înfăptuiri. Încercăm o asemenea durere acum, cînd din mijlocul slujitorilor dăruiți ai artei sunetelor a căzut o coloană, cînd s-a desprins antinomic trecînd în neființă, după zguduitoare suferințe, ALEXANDRU PAȘCANU, compozitor, pedagog, teoretician, artist militant pentru progresul vieții muzicale, discipol deferent, coleg plin de solicitudine, dascăl generos, spirit integru, personalitate ale cărei trăsături sînt și rămîn puterea creatoare, discreția, modestia, autoexigența, humorul acerb, judecata ascuțită. Întotdeauna prezent la marile deveniri ale muzicii românești, aspirînd să aducă un prinos distinct în peisajul culturii noastre, s'i continue cu un suflu nou drumul deschis de antecesori, Al. Pașcanu s-a aplecat cu aceea rodnică osîrdie asupra problemelor cruciale de gîndire și limbaj care frămîntă pe creatorii de astăzi, ca și asupra microscopului muzical, tălmăcind în muzica pentru copii temelia unui edificiu spiritual durabil, solid.

Muzician complet, Al. Pașcanu a privit arta sonoră în toată diversitatea alcătuirii sale ca un tot în care genurile și formele complexe trebuie să fie apropiate de sensibilitatea publicului larg, iar genurile de mare audiență trebuie să rodească dintr-o înaltă măiestrie, dintr-o elevată estetică.

Născut la București la 3 mai 1920, a studiat la Conservatorul din Capitală cu Faust Nicolescu, teorie și solfegii, cu Marțian Negrea, armonie, contrapunct, orchestrație, compoziție, cu Constantin Brăiloiu, istoria muzicii și folclor, cu Ionel Perlea, dirijatul de orchestră, cu Ion Ghiga, citire de partituri, cu Dimitrie Cuclin, estetica muzicală. A preluat deci o parte din marea experiență și gîndire a școlii muzicale românești din deceniile IV și V, căreia i-a adăogat studiile juridice absolvite deasemeni la București. S-a consacrat însă artei sonore activînd ca profesor de liceu, apoi, din 1952 pînă astăzi în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în calitate de asistent la catedra de teorie și solfegiu, lector la catedrele de citire de partituri și teoria instrumentelor, conferențiar la catedra de armonie și orchestrație, profesor de armonie și compoziție. S-a alăturat cu excelenta sa pricepere și cu toată inima sa deschisă muncii desfășurate în organismele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. În studii și articole a dezbătut specificul imaginii muzicale, dilemă clasică și actuală a sincretismului artei sonore, probleme ale educației muzicale, ale înnoirii autentice a tehnicii compoziționale ; în broșuri de popularizare, cursuri sau tratate editate a îndrumat cu eficiență și autoritate publicul larg ca și pe studioșii teoriei și solfegiului, armoniei, citirii de partituri, organologiei.

Sugerînd afinități cu pămîntul, marea și cerul românesc, cu anotimpurile noastre, cu modele ancestrale ale ethosului muzical care ne este propriu, creația lui Al. Pașcanu este o emblemă a timpului și spațiului nostru, așa cum o dovedesc în muzica simfonică *Poemul Carpaților*, poemul *Marea Neagră*, *In memoriam*, lucrare dedicată eroilor căzuți pentru libertatea și ridicarea neamului, *Toccata*, *Balada* pentru clarinet și orchestră, lucrări camerale și corale inspirate din poezia nopții, din freamătul vieții. Încredințat că melodia este izvorul esențial al frumosului muzical, Al. Pașcanu a elaborat cu măestrie piese care și-au cîștigat o largă popularitate, cum sînt *Chindia*, *Bocete străbune*, *Festum hibernum*. O luminoasă expresivitate emană din compoziții ca *Noapte de mai*, *Foaie verde de mohor*, *Țara mea de glorii*, *Imn neatîrnării*, *Eroii noștri*, pînă la cîntece pentru cei mici create, cum mărturisea muzicianul, cu o nostalgică ardoare și o regeneratoare candoare ; dintre acestea piesa *In tabără*, distinsă cu premiul *Zecchino d'argento* acordat la Bologna în 1979, fascinează pretutindeni și întotdeauna, cum am avut bucuria să constat în cadrul unor întîlniri de peste hotare, cînd am propus-o ca mesaj de spiritualitate românească.

Pentru meritele sale artistice Al. Pașcanu a fost distins cu ordine și medalii, cu premii ale Academiei Române, Uniunii compozitorilor și muzicologilor.

Prin crezul său artistic, prin activitatea obștească, prin creația componistică și prin opera teoretică, Al. Pașcanu se înscrie pentru totdeauna în cartea realizărilor muzicii românești.

Dr. Vasile TOMESCU

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PAȘCANU

Născută să proclame omul în plenitudinea manifestărilor sale dar și în antinomica lui intrare în neființă, muzica își rînduiește ritmic propria sa cîntare în dureroase tonuri spre a însoți astfel în marea trecere pe cei care i-au fost coloane în templul sublimelor înfăptuiri. Încercăm o asemenea durere acum, cînd din mijlocul slujitorilor dăruiți ai artei sunetelor a căzut o coloană, cînd s-a desprins antinomic trecînd în neființă, după zguduitoare suferințe, ALEXANDRU PAȘCANU, compozitor, pedagog, teoretician, artist militant pentru progresul vieții muzicale, discipol deferent, coleg plin de solicitudine, dascăl generos, spirit integru, personalitate ale cărei trăsături sînt și rămîn puterea creatoare, discreția, modestia, autoexigența, humorul acerb, judecata ascuțită. Întotdeauna prezent la marile deveniri ale muzicii românești, aspirînd să aducă un prinos distinct în peisajul culturii noastre, să continue cu un suflu nou drumul deschis de antecesori, Al. Pașcanu s-a aplecat cu aceea rodnică osîrdie asupra problemelor cruciale de gîndire și limbaj care frămîntă pe creatorii de astăzi, ca și asupra microscopului muzical, tălmăcind în muzica pentru copii temelia unui edificiu spiritual durabil, solid.

Muzician complet, Al. Pașcanu a privit arta sonoră în toată diversitatea alcătuirii sale ca un tot în care genurile și formele complexe trebuie să fie apropiate de sensibilitatea publicului larg, iar genurile de mare audiență trebuie să rodească dintr-o înaltă măiestrie, dintr-o elevată estetică.

Născut la București la 3 mai 1920, a studiat la Conservatorul din Capitală cu Faust Nicolescu, teorie și solfegii, cu Marțian Negrea, armonie, contrapunct, orchestrație, compoziție, cu Constantin Brăiloiu, istoria muzicii și folclor, cu Ionel Perlea, dirijatul de orchestră, cu Ion Ghiga, citire de partituri, cu Dimitrie Cuclin, estetica muzicală. A preluat deci o parte din marea experiență și gîndire a școlii muzicale românești din deceniile IV și V, căreia i-a adăogat studiile juridice absolvite deasemeni la București. S-a consacrat însă artei sonore activînd ca profesor de liceu, apoi, din 1952 pînă astăzi în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în calitate de asistent la catedra de teorie și solfegiu, lector la catedrele de citire de partituri și teoria instrumentelor, conferențiar la catedra de armonie și orchestrație, profesor de armonie și compoziție. S-a alăturat cu excelenta sa pricepere și cu toată inima sa deschisă muncii desfășurate în organismele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. În studii și articole a dezbătut specificul imaginii muzicale, dilemă clasică și actuală a sincretismului artei sonore, probleme ale educației muzicale, ale înnoirii autentice a tehnicii compoziționale ; în broșuri de popularizare, cursuri sau tratate editate a îndrumat cu eficiență și autoritate publicul larg ca și pe studioșii teoriei și solfegiului, armoniei, citirii de partituri, organologiei.

Sugerînd afinități cu pămîntul, marea și cerul românesc, cu anotimpurile noastre, cu modele enesciene ale ethosului muzical care ne este propriu, creația lui Al. Pașcanu este o emblemă a timpului și spațiului nostru, așa cum o dovedesc în muzica simfonică *Poemul Carpaților*, poemul *Marea Neagră*, *In memoriam*, lucrare dedicată eroilor căzuți pentru libertatea și ridicarea neamului, *Toccata*, *Balada* pentru clarinet și orchestră, lucrări camerale și corale inspirate din poezia nopții, din freamătul vieții. Încredințat că melodia este izvorul esențial al frumosului muzical, Al. Pașcanu a elaborat cu măestrie piese care și-au cîștigat o largă popularitate, cum sînt *Chindia*, *Bocete străbune*, *Festum hibernum*. O luminoasă expresivitate emană din compoziții ca *Noapte de mai*, *Foaie verde de mohor*, *Țara mea de glorii*, *Imn neatîrnării*, *Eroii noștri*, pînă la cîntece pentru cei mici create, cum mărturisea muzicianul, cu o nostalgică ardoare și o regeneratoare candoare ; dintre acestea piesa *În tabără*, distinsă cu premiul *Zecchino d'argento* acordat la Bologna în 1979, fascinează pretutindeni și întotdeauna, cum am avut bucuria să constat în cadrul unor întîlniri de peste hotare, cînd am propus-o ca mesaj de spiritualitate românească.

Pentru meritele sale artistice Al. Pașcanu a fost distins cu ordine și medalii, cu premii ale Academiei Române, Uniunii compozitorilor și muzicologilor.

Prin crezul său artistic, prin activitatea obștească, prin creația componistică și prin opera teoretică, Al. Pașcanu se înscrie pentru totdeauna în cartea realizărilor muzicii românești.

Dr. Vasile TOMESCU

Scanned with OKEN Scanner

Karajan — Fascinația muzicii

În miez de vară, în zilele cînd se pregătea să participe la festivitatea inaugurării Festivalului de la Salzburg, Herbert von Karajan a trecut Styxul. În mai, s-a retras din motive de sănătate de la conducerea Filarmonicii din Berlinul Occidental, timp de trei decenii supremul său instrument de lucru. L-am văzut cu toții pe micul ecran în urmă cu 2 ani cu prilejul concertului de An Nou transmis de la Viena. Era îmbătrînit, anchilozat dar luminat de acea unică forță pe care i-o dădea muzica și pe care o știam din atîtea și atîtea înregistrări.

Prin Karajan s-a stins o strălucită generație de șefi de orchestră care preluînd torța unor mari dirijori ca Klemperer, Toscanini, Furtwangler, a dăruit tinerilor și atît de talentatelor generații de dirijori ce-i urmează un rar exemplu de ardere intelectuală, de slujire a idealurilor ce au animat și animă pe marii creatori muzicali ai lumii.

Fiecare an din viața sa, o viață de aprigă muncă și luptă pentru perfecționare artistică, a fost încărcat de noutăți.

Herbert von Karajan s-a născut în anul 1908 la Salzburg, în orașul lui Mozart, ca fiu al unui medic de origine greacă, ai cărui strămoși se stabiliseră la Viena în urmă cu două secole. De la vîrsta de trei ani învață să cînte la pian și muzica devine principala sa preocupare. La 18 ani în pofida dorințelor părinților studiază dirijatul cu Franz Schalk, urmînd totodată în marele oraș de pe Dunăre, cursuri de muzicologie și filosofie.

La vîrsta de 19 ani, în viața lui Karajan are loc o întîmplare pe care o regăsim în multe celebre biografii muzicale: la un spectacol cu *Nunta lui Figaro*, dirijorul se îmbolnăvește iar tînărul Karajan îi ia cu succes locul. În anul 1927 este angajat șef de orchestră la Ulm. Rămîne aici pînă în anul 1934 cînd își asumă dubla direcție a Operei și orchestrei simfonice din localitate. Din stagiunea 1938, după celebre spectacole cu *Flautul fermecat* și *Maeștri cîntăreți din Nürnberg* este recunoscut de critici drept unul dintre originalii șefi de orchestră ai lumii. Atașamentul total față de Germania timpului îi anulează însă contactele cu marile centre artistice. După război, vienezii îl numesc director artistic al asociației *Amicii muzicali* (post ocupat înainte de Brahms). Karajan inițiază serialul de concerte intrat în istorie drept *ciclurile Karajan*. Din 1946 apare periodic la pupitrul Filarmonicii din Viena, preluînd o tradiție pe care continuă să o dezvolte cu o vocație de pagogie-orchestrală care îi este proprie. În 1949 apare pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg și devine și dirijor permanent la *Scala*, iar în 1950 conduce primul spectacol la pupitrul *Bayreuth*-ului. În 1954, la începerea din viață a lui Furtwangler, preia conducerea Filarmonicii din Berlinul Occidental.

Triumfale turnee cu această orchestră în Europa, S.U.A., Japonia, impecabile seriale discografice cuprinzînd toate etapele istoriei muzicii, de la concertele brandenburgice ale lui Bach, la valsurile lui Waldteufel, de la concertele lui Vivaldi la *Wozzeck*-ul lui Alban Berg, îl atestă drept unul din corifeii baghetei din toate timpurile.

„Tehnica este complementul muzicii" — declara Karajan mărturisind imensa sa pasiune pentru disc, în care vedea mijlocul esențial pentru a atinge precizia și perfecțiunea mult visată a interpretării muzicale.

Cunoscută fiind concepția cu totul diferită a lui Sergiu Celibidache despre înregistrare, dirijorul român declara cîndva ironic: „Pe Karajan care a făcut o mare carieră, l-aș numi ministrul de propagandă al artei dirijorale contemporane; este extrem de precis și meticulos, dar rece; ajungi cîteodată ascultîndu-l, să preferi anumite anomalii ale lui Furtwangler".

Subiectivitatea e evidentă și știm că face parte din „sistemul" Celibidache. Karajan este sever, meticulos, dar nu este rece. Puterea de seducție, fascinația artei lui Karajan stă, cred, în coeficientul ei de comunicativitate, comunicativitate asigurată (în special în paginile romantice) prin anularea oricăror sentimentalisme, în capacitatea de a recrea climatul propriu al unei opere, prin farmecul acumulării tensiunilor, prin forța de a concentra atenția instrumentiștilor. Căldura, emotivitatea versiunilor Karajan stau în respectul partiturii, în limpezimea gîndului cu care „atacă" partitura, în capacitatea de a respecta firescul discursului, în forța de a pătrunde în sufletul auditoriului, în arta cu care știe să rămînă fidel vechii sale credințe: „Doresc — spunea Karajan — ca muzica să fie ascultată de dragul muzicii."

Asemeni tuturor marilor personalități ale artei contemporane, Karajan a scris și și-a exprimat adeseori gîndul cu privire la cele mai diferite aspecte ale cunoașterii și practicii umane, militînd permanent împotriva prejudecăților de „genul obișnuinței de a înțelege audierea muzicii ca un surogat de activitate a fanteziei", sprijinind mereu prin știință forțele artei. Preocupat de problemele audierii muzicii, Karajan a pus bazele unei Fundații care studiază modalitățile de receptare a modului în care, prin muzică poate fi obținută relaxarea lor și concentrarea intelectuală.

Prieten al lui Dinu Lipatti, al Clarei Haskill, Karajan a poposit de două ori, în drumurile sale, în Capitala României. La ediția din 1964 a festivalului enescian a interpretat lucrări de Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Johann Strauss și a vorbit gazdarilor despre bucuria de a revedea Bucureștiul, despre valorile culturale ale României:

„Sînt foarte mulțumit că am venit la București — declara cu acest prilej Karajan. Am încă proaspătă în memorie amintirea concertului pe care l-am dat la București acum 20 de ani. Încă de pe atunci aprecierea publicului bucureștean m-a impresionat deosebit. Schimbările pe care le-am observat sînt extraordinare. Totul oferă imaginea unei evoluții și ascensiuni continue. Sîntem foarte mulțumiți că participăm la Festivalul Internațional *George Enescu*. Inițiativa organizării unei astfel de manifestări care poartă numele marelui artist este cu totul remarcabilă și trebuie să spunem că faptul acesta face onoare unei țări ca România care a cinstit în mod deosebit memoria lui Enescu".

Iosif SAVA

Scanned with OKEN Scanner

Un mare artist al arcușului Grigoraș Dinicu (100 de ani de la naștere)

„Să le mulțumim — atrăgea atenția George Enescu luarea aminte contemporanilor săi, asupra lăutarilor din trecut — să le mulțumim, căci numai dînșii ne-au dezgropat comoara ce abia acum o prețuim, a cîntecului popular; dînșii au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ceea ce le e mai scump în lume: Cîtecul." Iată cuvinte ce prefațează cum nu se poate mai potrivit evocarea unei personalități centenare a muzicii noastre — violonistul și compozitorul Grigoraș Dinicu, Barbu Lăutaru, George Ochi albi, Cristache Cidac, Nicolae Buică, iată nume intrate în legenda cîntecelor și clipelor de muzică izvodite din tezaurul popular și răspîndite în lumea întreagă, împletind simțirea viersuului cu arta neîntrecută a viruozului, stîrnind pretutindeni admirația.

Pe toți cei amintiți i-a depășit însă arta lui Grigoraș Dinicu. Parcă a strîns în ea întreaga experiență a înaintașilor — și pe cea a bunicului său, Angheluș Dinicu, primul cîntător a „Ciocîrliei". Parcă a devenit model pentru cei ce i-au urmat, preluîndu-i pilda și încercînd să facă să-i trăiască faima, „din tată în fiu", așa cum se vorbește. Figura maestrului rămîne însă înconjurată de lumina unei performanțe care a întîlnit marea popularitate, trecută dincolo de hotarul vieții, răspîndită pretutindeni prin frînturile de gînd componistic lăsate moștenire.

Grigoraș Dinicu s-a născut la 3 aprilie 1889 la București, drumul vieții sale desfășurîndu-se pe un răstimp pe care toți l-am fi dorit mai lung, pînă în primăvara anului 1949. Existența „muzicii" în familiia sa nu este atestată doar de bunicul „Angheluș", lăutar vestit la vremea sa, contemporan cu Barbu Lăutarul. Dintre cei mai vîrstnici se ridicase Dimitrie Dinicu (1868—1936), devenit ilustru profesor, dirijor și violoncelist în perioada de ascensiune a vieții noastre muzicale, la pragul dintre veacul al XIX-lea și al XX-lea. De altfel mai tînărul său nepot îl va întîlni la Conservatorul bucureștean — clasa de muzică de cameră —, apoi la pupitrul orchestrei Ministerului Instrucțiunii publice, pe care el a condus-o pînă la înființarea orchestrei filarmonice. In Conservator, Grigoraș Dinicu studiază cu maeștrii timpului — D. Georgescu Kiriak la teorie și solfegii, cu Rudolf Malcher, Gheorghe A. Dinicu și *Carl Flesch* la vioară, cu Alfonso Castaldi — clasa de orchestră. Arta violonistului se desăvîrșește prin continuarea studiului, după absolvirea Conservatorului (1906) cu Cecilia Nitzulescu-Lupu și Vasile Filip. Acestuia din urmă îi datorează întrucîtva legătura directă cu școala violonistică enesciană la care se formase ca dascăl.

Privind activitatea lui Grigoraș Dinicu, îl găsim violonist în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice din București (1906—1908), trecînd apoi în calitate de violonist concertist al Filrmarnicii din Bucuresti, de concert maestru al Orchestrei „Pro-Musica", din București (1938—1940). În calitate de violonist concertist a susținut concerte sub conducerea unor reputați dirijori români, în totalitate admiratori ai artei sale — Dimitrie Dinicu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu și, nu în ultimul rînd George Georgescu. Sub bagheta acestuia se va desfășura, în 1925, la 24 mai un concert festiv al Filarmonicii dedicat sărbătoririi artistului.

Acest cîntător al frumosului a reunit în repertoriul său tot ce îi fermeca sufletul, fără falsele rețineri în fața diferitelor stiluri și genuri. Figurau în repertoriul său piese clasice, piese de café-concert sau de muzică ușoară, perindîndu-se rînd pe rînd pagini semnate de Boccherini, Schubert, Brahms, Grieg, Ceaikovski, Dvorak, Drdla, Kreisler, alături de cele mai îndrăgite doine și jocuri populare, de piese de dans, valsuri celebre, tangourile lui Boulanger, Ion Vasilescu, romanțele lui Ionel Fernic, Ionel Băjescu-Oardă etc.

Așa cum îl descrie unul dintre biografii săi — George Sbîrcea — „totul era tălmăcit cu stăpînirea de sine, fără apogiaturile ce le-ar fi putut îngreuna zborul. Grigoraș Dinicu se opunea deprinderii păgubitoare a ornării fanteziste a melodiilor, populare sau culte, cărora le-a păstrat forma inițială. A fost nu doar un mare lăutar, ci și un apreciat artist concertist", un muzician complet, fără pereche, demn de marea familie a scripcarilor noștrii legendari.

Viața fără de moarte a numelui său se leagă însă în primul rînd de măiestria interpretării muzicii noastre populare, ridicată pînă la nivelul unei autentice recreieri. Hora staccato, Hora de concert, Hora mărțișorului, Hora de la Chițorani, Hora expoziției de la Paris sînt cîteva dintre aceste cîntări ale sale care au răsunat în întreaga lume, care au fost înregistrate pe discurile unor celebre firme de peste hotare. Cu vioara sa, cu ansamblul condus de el — căci între 1906—1946 a condus orchestra de muzică populară — Grigoraș Dinicu a uimit publicul în prestigioase turnee artistice, în Anglia (1928), Franța (1929 și la expoziția universală din 1937 la Paris) în Belgia (1929) și Statele Unite ale Americii (1939). Trecerea anilor nu a făcut să pălească această muzică, în care palpită o simțire românească, o artă a măiestriei seculare a interpretării violonistice și, mai ales o inimă a acestui popor de cîntători.

Grigore CONSTANTINESCU

MATEI MILLO

Printre ctitorii culturali ai veacului trecut, Matei Millo (de la nașterea căruia se împlinesc în 1989, 175 de ani), ocupă un loc de frunte.

Autor al multor piese cu circulație în timpul său, dramaturg, actor, profesor de declamație, semnatar al multor inițiative culturale, coautor al primei operete românești, Matei Millo este cărturarul care și-a aliat o viață întreagă muzica pentru a-și impune literatura, pentru a ridica pe căi proprii dramaturgia românească, după imboldurile lui Asachi în Moldova și Ion Heliade Rădulescu în Muntenia.

Prin repertoriul cultivat, (cuprinzînd înainte de toate comediile, scenetele și cantonetele satirice ale lui Vasile Alecsandri), prin creațiile originale, prin consecvența cu care a făcut cunoscută în toate Țările Române noua literatură națională, prin lupta pentru profesionalitate în arta dramatică, Matei Millo este un premergător, unul din cei care de la mijlcul veacului trecut au creat condiții înfloririi teatrului și muzicii românești.

Actorul Matei Millo are efigie în epocă. După emfaza declamațiunii lui Costache Caragiale, Millo ca și Pascally introneazâ simplitatea („Millo — scria D. C. Olănescu — s-a arătat pentru teatrul românesc un reformator... A muncit mult pentru a-i dezvăța pe artiști de gîlgîirea prețios romantică a textului, de gesturile exagerate, de țipetele patetice". „Am găsit în Matei Millo — scrie C. A. Rosetti — un talent: am găsit încă, ceea ce mărturisesc că n-aș fi crezut a găsi la noi, ceea ce lipsește, acum, în general, chiar în Franța și ceea ce se dovedește după mine un mare artist: simplitatea gesturilor, un joc natural și bine simțit."

Scanned with OKEN Scanner

Matei Millo deschide falanga marilor actori români ce luptă în plin romantism pentru autenticitate, pentru simplitate. Și aș spune că această înclinație vine din dragostea cu care a urmărit arta muzicală și din prioritatea pe care a acordat-o în repertoriul său vodevilurilor, genurilor vocale care impuneau oamenilor de teatru talent vocal. Cîntul cere naturalețe în pronunție și de aici o reducție a oricăror artificialități în arta interpretativă.

Millo a scris zeci de piese și catalogul lucrărilor sale încă nu ne este cunoscut deoarece istoria nu reușise să decanteze piesele originale de traduceri. Printre ele: *Un trîntor cît zece*, *Prăpăstiile Bucureștiului*, *Nicșorescu*, *Ciobanul român*, *Jianul — Căpitan de haiduci*, *Paraponisitul pus în slujbă*, *Tuzu cerșetorul*. Unele dintre aceste piese au fost apreciate de mari spirite ale epocii, C. A. Rosetti, Kogălniceanu, Caragiale care au văzut în amplitudinea satirei lui Millo, o operă cu rezonanțe sociale (ca să folosesc un termen al vremii, o operă de-a dreptul „atingătoare") neoprindu-se doar la incapacitatea autorului de a depăși exploatarea comicului de limbaj.

Mai presus de toate lucrările lui Millo, timpul a autentificat *Baba Hîrca* — piesă care prin talentul lui Al. Flechtenmacher a devenit prima operetă românească („Din cîte piese naționale se jucase pînă atunci pe scena Teatrului Național — scria T. Burada, — nici una nu impresiona publicul mai mult decît opereta *Baba Hîrca*, atît prin originalitatea ei cît și prin frumusețea melodiilor naționale, așa că ea va rămîne cea dintîi încercare de operetă română").

Opereta *Baba Hîrva* este scrisă în anul 1848. În ltieratura universală „termenul" de operetă apare abia peste ani.

Baba Hîrca — vodevil sau operetă? O problemă larg discutată de istoriografii noștri. „A spune că *Baba Hîrca* este o operetă scrisă în 1848 — scrie O. L. Cosma în cel de al treilea volum al *Hronicului muzicii românești* înseamnă implicit să încercăm să-i atribuim lui Flechtenmacher paternitatea genului, ceea ce în condițiile istorice ale respectivei perioade a muzicii românești ar putea fi etichetată ca temerară. Operetă apare în Franța, după o acumulare de ani de zile, după ce încă de la finele secolului 18, genul operei comice are cam aceleași forme și componente cu ceea ce se va numi operetă. Pe cînd la noi în țară, o tradiție pregătitoare a respectivului gen abia se înfiripase. Cu toate acestea, faptele rămîn fapte și istoria este datoare să le respecte. Al. Flechtenmacher și evident presa vremii, consemnează în 1848 titulatura *operetă — vrăjitorie*. Evident termenul de operetă era cunoscut, avea circulație. Făcînd abstracție de acest argument, de ce să nu admitem că Flechtenmacher, dîndu-și seama că muzica scrisă la *Baba Hîrca* reprezintă un gen superior față de ceea ce se folosea în mod curent în vodevil și dorind să stabilească o demarcație a apelat la cuvîntul *operetă* adică o operă de proporții reduse. Chiar dacă *Baba Hîrca* are însușiri vodevilistice, se deosebește de aceasta deoarece aduce forme noi: recitativul și finalul relativ dezvoltat. Aceste atribute sînt specifice genului de operetă în accepția clasică și nicidecum vodevilului, ca atare sîntem îndreptățiți să considerăm *Baba Hîrca* drept operetă, conștienți că reprezintă de fapt o formă primară, incipientă a genului, avînd numeroase tangențe cu vodevilul.

Succesul piesei lui Millo — Flechtenmacher a fost total în epocă. De la spectacolul inaugral de la 27 decembrie 1848 (printre interpreți — Millo, Theodorini, Teodoru, Luchian, Valery, Negroiu), *Baba Hîrca* rămîne permanent în atenția publicului românesc.

În 1861, Nicolae Filimon semnează o entuziastă cronică în *Țăranul român:* „Muzica în această operetă este simplă și foarte frumoasă. Autorul ei n-a căutat să se inspire decît din suferințele și bucuriile poporului român. N-ar face rău compozitorii noștri care voiesc să facă din muzica românească o muzică romantică, să studieze aceste arii căci ele sînt primele melodii române care pot servi foarte mult la crearea muzicii dramatice române. Orchestrația este de asemenea, simplă, dulce și fără zgomotul ce ascunde de multe ori lipsa de inspirație a mediocrităților muzicale."

Cuvintele cele mai frumoase vor fi scrise peste ani de Mihail Sadoveanu: „Baba Hîrca, deși va fi avînd din punct de vedere literar și dramatic unele scăderi, rămîne însă ceva desprins din ceea ce alcătuiește patrimoniul nostru național. Este prin multe părți specific moldovenească — și are o covîrșitoare importanță pentru valorificarea motivelor de muzică populară... Încă odată această lucrare ne dă învățămînt că numai ceea ce are rădăcini în fundul sufletului nostru național are rost de existență și valoare durabilă."

Iosif SAVA

Scanned with OKEN Scanner

INTERVIU

LA PARIS — O PRIMĂ AUDIȚIE DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ. UN DIALOG CU ȘTEFAN NICULESCU

După întoarcerea sa de la Paris unde a fost personajul principal al unui concert — portret, Ștefan Niculescu a avut amabilitatea de a ne oferi cîteva detalii în legătură cu manifestarea.

Șt. N.: E vorba de o lucrare corală pentru 12 soliști care a fost solicitată de Radiodifuziunea din Paris și se numește *Invocatio.* A fost cîntată în primă audiție în Auditorul Halelor de către o formație intitulată „Tinerii soliști" dirijată de Rachid Safir. Concertul a vut loc la 15 aprilie anul acesta. A venit multă lume și a fost o manifestare artistică reușită, după spusa multora.

De ce este concert-portret? Pentru că de comun acord cu cel care conduce această manifestare la Radioteleviziunea din Paris (și anume tînărul compozitor Laurent Cuniot) a trebuit să propun în afară de piesa mea și toate celelalte piese ale programului.

V. Z.: să le numim :

Șt. N.: Lucrările prezentate se întind pe o distanță foarte mare în timp, de la *Missa* lui Machault (prima dintre marile lucrări din istoria polifoniei) pînă la corurile lui Giacinto Scelsi, compozitorul italian puțin cunoscut, care s-a stins din viață în 1988 și a cărui vogă internațională a crescut vertiginos de cînd a fost descoperit acum cîțiva ani. Au mai figurat în program, printre altele, *Laudele lui Anton de Padua* de Francis Poulenc, compozitorul neoclasic care a făcut parte din „Grupul celor șase", precum și o lucrare de Iannis Xenakis, *A Hélène*, care folosește un text din Grecia antică și este foarte apropiată de o anumită polifonie existentă în folclorul grec, în cel al Italiei de Sud sau în cel al Balcanilor. Ultima piesă a programului a fost *Invocatio.*

V. Z.: Deci criteriul selecției ...

Șt. N.: Criteriul selecției a fost, pe de o parte, exclusiv al meu, pe de altă parte condiționat de posibilitățile corului.

V. Z.: Deci, corul era cel care vă dicta ... ?

Șt. V.: Nu-mi dicta, dar, prin conversații repetate, am reușit să ne fixăm asupra acestui program cu care să fim cu toții de acord. Laurent Cuniot se gîndește că un compozitor prezentat cu o primă audiție într-un program în care a ales și celelalte piese cîntate, poate fi mai bine înțeles de către public, tocmai prin dezvăluirea familiei spirituale a compozitorilor din care face parte.

V. Z.: Cum v-au primit publicul, muzicienii franzeci, dirijorul?

Șt. N.: A fost o foarte caldă primire. De-a lungul întregului concert, Laurent Cuniot și un redactor de la radio mi-au pus întrebări în sală, înainte de fiecare piesă, pentru a justifca alegerile făcute. Concertul a fost radiodifuzat"" pe viu", cum se spune...

V. Z.: .... în direct ....

Șt. N.: ... în direct, și totul a ieșit foarte bine, foarte convingător.

V. Z.: Despre lucrare, poate ne spuneți cîteva cuvinte, principii constructive...

Șt. N.: Da, cum spuneam, este o simfonie corală pentru 12 voci solisle, un cîntec pentru o ceremonie imaginară, o invocație, o suplicație. Textul nu este explicit. El apare drept o asociere de vocale și consoane, care se repetă uneori ca în unele practici, existente și în vechile noastre tradiții. Dar repetiția anumitor foneme nu antrenează și repetiția muzicii. Ea se reînnoiește fără încetare, ca în dezvoltările simfonice. Ceea ce predomină în *Invocatio* este, ca în mai toate lucrările mele, eterofonia, chiar cînd se suprapune monodiei, polifoniei sau omofoniei. Ceva mai nou, în această lucrare apare o îmbricare între scări octaviante și non-octaviante, în așa fel încît să permită integrarea unor arhetipuri ale vechii muzici românești, precum și ale unor culturi tradiționale din Orientul mai apropiat sau mai îndepărtat.

V. Z.: Cunoaștem acum multe lucruri despre lucrare, cînd credeți că va fi o primă audiție românească ?

Șt N.: Deocamdată, vreau să prezint lucrarea lui Marin Constantin și corului *Madrigal*, și în funcție de timpul lor liber, voi afla și data unei prime audiții românești.

V. Z.: ... pe care o așteptăm, desigur, cu nerăbdare. Pe masa de lucru a compozitorului, Ștefan Niculescu ce se mai află ?

Șt. N.: Multe lucrări, printre care o piesă pentru șase percuționiști, o simfonie care e aproape gata, dar la care încă mai lucrez — e vorba de *Simfonia a IV-a* — și altele.

V. Z.: ... Iar pe cea a muzicologului, știut fiind că aveți o bogată activitate muzicologică?

Șt. N.: Mă preocupă niște secretări teoretice tocmai în legătură cu posibilitatea de a îmbina scările octaviante și non-octaviante.

V. Z. Acum, o întrebare care se adresează pedagogului Ștefan Niculescu. Ați format la catedra de compoziție a Conservatorului din București, mulți discipoli, unii deja afirmați, alții în curs de definire a personalității lor. Dintre aceștia, pe cine vedeți mai apropiat de concepțiile, de modalitățile dv. creatoare, pe fondul unei personalități proprii totodată bine conturate ?

Șt. N.: Trebuie să spun că la cursul meu de compoziție nu am căutat să influențez în nici un fel evoluția firească a personalității unui tînăr compozitor. Mai mult chiar, am analizat lucrările altora, și foarte rar lucrările mele, doar atunci cînd erau solicitate de tinerii compozitori. Prin urmare, am încercat să-i las să-și dezvolte, mai exact, propriile lor tendințe naturale, și nu să-i constring într-o direcție sau alta. La cursul de compoziție am avut, evident, mai puțini studenți. La cursul de analize muzicale și de forme, cam pe toată lumea...

V. Z.: *Compozitori și muzicologi,..*

Șt. N.: ... da, compozitori, muzicologi și dirijori. Sînt foarte încîntat cînd reîntîlnesc atît de mulți foști studenți de la clasa mea de analiză.

V.Z. :*De altfel am înțeles de la Iosif Sava că, împreună, elaborați o carte, în care probabil enumerați multe nume...*

Șt. N.: ... Da, multe nume, mai ales datorită spiritului ascuțit, aș spune, penetrant, al lui Iosif Sava, care în ultimul timp a cercetat o bună parte din „arhiva" mea, afișe, programe...

V. Z.: ... tot ceea ce consemnează activitatea dv ...

Șt. N.: ... și sper ca acolo, declarațiile să fie mai complete decît aici.

V. Z.: Vă mulțumesc !

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu... după Eminescu

Am văzut de curînd, la Dresda, un film artistic despre Beethoven produs de studiourile din R. D. Germană. Nu este singurul care se poate face despre titanul muzicii, dar te impresionează pentru că, pornind de la cîteva principii de viață, de creație, de morală, care l-au ghidat pe muzician, urmărește să-l reconstituie așa cum a fost, arătîndu-ne că sublimul se adăpostea într-un înveliș nu tocmai atrăgător, cu care era greu, dacă nu imposibil, de convietuit, că artistul nu urmărea să se facă plăcut ci să se păstreze oricînd autentic, puternic, el însuși. Vine o vreme cînd, despre oamenii mari, sîntem însetați să aflăm adevărul ; cînd, după ce ne-am convins că pe umerii lor se reazămă greutatea omenirii, vrem să-i cunoaștem îndeaproape, fără înfrumusețări, fără idealizări.

De aceea, spectacolul „Eminescu ...după Eminescu" creat și interpretat de Ion Caramitru și Dan Grigore este atît de entuziasmant. Pentru că, pornind de la faptul de viață real, de la texte eminesciene pururi autentice, dezvăluie cu o deplină naturalețe dimensiunile uriașe ale celui de la a cărui moarte s-au împlinit o sută de ani. Fără să cînte în mod exagerat versul, încărcat el însuși de atîta muzică încît cu greu o mai suportă pe una supra-adăugată. Fără să stabilească un climat de seriozitate și solemnitate factice, ci încercînd, cu o imensă, nețărmurită, dragoste pentru geniul suprem al culturii românești să pornească dinlăuntrul lui pentru a-l rechema în fața noastră, pentru a ne face să trăim pentru cîteva ceasuri în prezența lui, ajutîndu-ne să-l înțelegem mai deplin. Trăim o vreme în care asistăm la nenumărate manifestări dedicate memoriei lui Eminescu, dar aceasta, cutez să o afirm, are un loc care îi este rezervat doar ei.

Eminescu ...după Eminescu se înfățișează ca un spectacol, în tot sensul cuvîntului : cu scenariu, construcție riguroasă, punct culminant. Numai că în el nimic nu ni se pare artificial și ...alăturea cu drumul, ceea ce se dovedește nespus de greu cînd te referi la personaje ce au existat cu adevărat. De altfel, din această pricină marea majoritate a operelor de artă dedicate iluștrilor creatori sună fals, par „făcute". Spectacolul la care ne referim — nu ! Fără îndoială, el nu reprezintă singura cale de a ne apropia de Eminescu. Putem să-i citim doar operele, sau să le ascultăm înfățișate de diferiți actori, cu condiția ca ei să nu dorească să se pună pe ei înșiși **în fată** ci pe poet, simțirea și gîndirea lui. Nu este dăunător să le iubim sonoritatea specifică și nu ni se pare neapărat necesar să fim anti-romantici și demitizatori. Dimpotrivă, sunetul de clopot, de gong măreț, ce ne apare adesea, pe drept cuvînt, legat de rezonanța eminesciană, poate fi regăsit cu deplin temei și folos.

In cazul la care ne referim, se urmărește însă altceva. Spectacolul are luciditate, febrilitate, inteligență ascuțită. Ni-l relevă pe Eminescu începînd cu viața în familie pentru a ajunge la grandoarea viziunilor cosmice, la patriotismul lui constituțional, la adîncimea filosofică atot-cuprinzătoare, la poziția în fața vieții și a morții (cu care se confruntă și se împacă), la spiritul lui neliniștit și combativ cu toate și cu toți, la înțelegerea intimă și cutremurător de măreață a dragostei, a iubirii, îndeosebi la chinul lui de a exista printre ceilalți care, fatalmente, îi erau inferiori și nu-l puteau înțelege decît fragmentar, în cel mai bun caz.

Crearea spectacolului a necesitat o muncă uriașă și — convorbirea dintre cei doi protagoniști, reprodusă în programul de sală ne face să o întrezărim — presupune o pasiune de o viață întreagă, apropierea în etape succesive și în bună măsură complementare, de ființa și creația lui Eminescu. Ion Caramitru — mare actor aicea cel puțin cît în *Hamlet* — și-a scos textele din manuscrisele și caietele eminesciene, din acel *Fragmentarium* publicat de Magdalena D. Valamaniuc, a folosit *Scrisoarea I* și *Scrisoarea a II-a*, *Privesc orașul furnicar*, *Vis*, *Atît de dulce*, *Melancolie*, diverse poezii de dragoste și altele de inspirație populară etc. Se ajunge, în cele din urmă și la cumplitele pagini ce redau tulburarea finală a minții, dar fără să coboare temperatura genialității. Le urmărim pe toate cu sufletul la gură, continuu cutremurați și captivați de puterea exprimării unei unități uimitoare, reunind fragmente doar aparent disparate. Concluzia — la care ajungem inevitabil — este nu numai a unicității spiritului eminescian, dar a binecuvîntării pe care a constituit-o pentru poporul român concentrarea într-o singură ființă a unor asemenea însușiri și patimi care să proiecteze la proporții planetare tot ce are el mai scump și mai nobil, ce îi este propriu și specific.

A comenta contribuția muzicii la constituirea spectacolului ar însemna o diviziune nereală, pentru că rareori am asistat la o mai deplină contopire a cuvîntului și tonului, în folosul *imaginii*. Dan Grigore ni s-a revelat aci în postura poate cea mai caracteristică, aceea de dramaturg al sunetului pianului. Ceea ce spunea (mă tem de termenul *a declama*) Ion Caramitru își afla adesea nu numai un fond, ci o continuare, preluare, alternare, în vocea instrumentului. Am ascultat pagini de Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, ca și altele evocînd epoca respectivă din muzica românească, viersul popular și chiar tragismul nemăsurat al depănării mai departe a vieții de toată clipa fără controlul cugetului și conștiinței (probabil improvizate de artist). Am întîlnit foarte rar, ca să nu spun niciodată, o asemenea întrepătrundere și osmoză perfectă între elementul teatral și cel muzical. Pianul lui Dan Grigore, stăpînit și mînuit cu mare artă, era un alter-ego perfect al prezenței actorului Ion Caramitru. Cei doi sînt colaboratori și prieteni : numai dintr-o conlucrare în care nici unul din factori nu caută să-l domine pe celălalt ci ambii sînt supuși unui țel de exemplară puritate ideatică poate rezulta o asemenea plinătate artistică revelatoare.

Am urmărit cel de al doilea din cele trei spectacole *Eminescu... după Eminescu* găzduite la 29 iunie, 7 și 12 iulie 1989 de către Ateneul Român. In sală se afla și Cella Delavrancea, către care s-au îndreptat adesea privirile și atenția asistenței. O personalitate care a trăit în preajma unor mai-mari ai spiritualității românești. Dedicarea unui asemenea nobil efort creator ființei plăpînde și arzătoare a mai mult decît centenarei artiste și scriitoare mi s-a părut pe deplin potrivită.

Alfred HOFFMAN

Premieră la Opera Română

„Eminescu" de Paul Urmuzescu

Literatura muzicală eminesciană reprezintă actualmente un important domeniu al componisticii noastre și recenta carte de dialoguri pe această temă, semnată de Zoe Dumitrescu Bușulenga și Iosif Sava, o dovedește cu prisosință. Totuși, față de cele știute,

Scanned with OKEN Scanner

anul Centenarului Eminescu vine să adauge încă multe alte partituri. Printre acestea, cea semnată de Paul Urmuzescu se distinge prin ţelul propus şi anvergura realizării ei scenice de către Opera Română din Bucureşti. Pentru compozitor, lucrarea este un debut la anii maturităţii, vizînd abordarea genului liric, după cîteva experienţe prealabile de teatru muzical. Nu este lesnicioasă tentativa nici de partea creatorului, nici de cea a interpreţilor şi publicului, tocmai ţinînd seama de altitudinea subiectului inspirator. Eminescu, în ipostază portretistică, înseamnă, după un veac de vibraţie spirituală a sufletului românesc, nevoia realizării unei sinteze complexe, pornind de la conceperea dramaturgiei şi ajungînd, prin intermediul muzicii, la materializarea scenică. Nu ne propunem o dezbatere „pro sau contra", ci doar constatarea unor realităţi existente în această premieră, ca moment de seamă al stagiunii noastre muzicale.

Faptul literar care a slujit drept bază pentru întreaga lucrare este şi cel care suscită, firesc, primele observaţii, căci el a determinat gîndirea muzicii şi parcursul interpretativ. Libretul semnat de Gheorghe Buluţă vădeşte în acest sens preocupări lăudabile în care însă abilitatea realizării lipseşte, lăsînd să alunece textul spre detaliu şi aspect de montaj poetic, estompînd o dramaturgie teatrală specifică genului. Unei vieţi atît de zbuciumate, cu trăiri intense străbătute de tragism şi iluminare, i-am fi dorit o repovestire pe măsură, care să depăşească atitudinea constatativă, ilustrarea şi anecdoticul mărunt care abundă în cele scrise de Gheorghe Buluţă. Lui Paul Urmuzescu i-a revenit dificila misiune de a face credibil şi a insufla viaţă scenariului, misiune dusă cu sensibilitate la finalităţi interesante. Exceptînd anumite lungimi (remediabile însă), tocmai prin muzică opera trece totuşi rampa, vădind idei melodice şi capacitate de creare a unei atmosfere apropiate de subiect. Paul Urmuzescu a optat pentru un limbaj eterogen, cu rapeluri la stilurile muzicale ale ultimului veac, ceea ce îi permite schiţarea de momente solistice, de ansambluri sau simfonice cu certe însuşiri. În economia operei, vocile ocupă un loc important şi, tratate într-o manieră post veristă, ating adesea efecte expresive convingătoare. Urmărirea libretului l-a determinat însă pe compozitor la unele soluţii care slăbesc concentrarea dramaturgiei şi, în consecinţă, diluează rezultatul de ansamblu. Compusă într-un timp record, partitura lui Paul Urmuzescu merită atenţia dar, totodată, aşteaptă răgazul unei recitiri componistice în favoarea concentrării şi limpezirii. Credem că efortul merită făcut.

Montarea propusă de Opera Română l-a readus pe scena lirică pe Ion Caramitru în postură de regizor. Soluţiile sale, ca şi cele ale scenografiei semnate de arh. Dan Jitianu, evoluează în paralel cu opera, spriinindu-se mai mult pe libret şi estompînd limbajul stilistic al muzicii. Lecturile creatoare paralele nu sînt întotdeauna cea mai fericită existenţă a unui spectacol. O notă de apreciere însă pentru desenul costumelor (Adriana Urmuzescu), mai romantice decît modulul multifuncţional al lui Dan Jitianu. Pledoaria pentru această lucrare aparţine însă dirijorului Cornel Trăilescu (maestru de cor Stelian Olariu) care a slujit partitura fără economie de efort. Fără a enumera o distribuţie extrem de numeroasă (22 de roluri), plecăm de la spectacol cu impresia lăsată de demonstraţia impresionantă a lui Ionel Voineag în rolul titular şi de prezenţa convingătoare a sopranei Melania Ghioaldă în Veronica Micle. Un alt relief al distribuţiei ar fi balerinul Florin Brînduşă (Luceafărul), deşi evoluţia sa se află la hotarul dintre simbol şi pleonasm. În întregul ei, premiera poate fi consemnată ca un moment al acestei stagiuni, în care şi muzicienii şi-au căutat propria dimensiune în versurile Poetului.

Grigore CONSTANTINESCU

Recital „Eminescu"

Importanţa unei aniversări (comemorări) este indirect proporţională cu gradul de dilatare (reverberare) spaţio-temporală a manifestărilor ce-o delimitează. Comemorarea centenarului morţii lui Eminescu din acest an a actualizat, prin ubicuitate şi prolificitate, asertiunea conform căreia anul Eminescu „e şi cel ce-a fost şi cel ce vine", iar ziua poetului „e în fiecare zi". Într-una din aceste zile (duminică, 9 iulie), în foyerul Operei Române, Eminescu a fost sărbătorit cît se poate de sincer, simplu, decent, deloc circumstanţial ori ostentativ : o sărbătoare în care s-au în-cununat melosul şi stihul, fie în ipostaze figurative, izvorîte din surse autentic eminesciene, fie non-figurative, aluzive, iar cel de-al doilea exclusiv originar. Protagonişti au fost Maria Simion, Lucica Nicolae şi Brînduşa Voitinovici. Pentru Maria Simion această întîlnire cu Eminescu a ocultat o despărţire : aceea de Opera Română pe care a slujit-o aproape trei decenii. Şi nu oricum : ci cu o rară devoţiune şi modestie : dar şi cu regretul că vocaţia sa artistică nu a fost dezvăluită integral, resursele sale nu au fost decît în parte detectate şi intimpinate. Maria Simion este o bună flautistă, dar o şi mai bună soprană. Vocea ei de coloratură este de o calitate excepţională, deopotrivă virtuoză şi expresivă. Or, tocmai această latură a personalităţii ei a fost pînă nu demult ignorată. Maria Simion a strălucit deocamdată discret dar autentic, „flautizînd" cu glasul şi „glăsuind" cu flautul, într-un fel înrudit de a imposta sunetele — de unde poate şi ambivalenţa sa interpretativă — avînd în pianista Lucica Nicolae o parteneră receptivă, aflată în majoritatea cazurilor pe aceeaşi lungime de undă şi, fapt remarcabil, aliată structural şi stilistic, conturînd împreună un teritoriu pan-liric prin excelenţă, atît în muzicile „pure", pretextuale : (Vasile Jianu — *Andantino pastorale* şi *Pastel de toamnă*, Marţian Negrea — *Martie*, Petre Elinescu — *Elegie*, George Enescu — *Clopote în noapte* şi Carmen Petra-Basacopol — *Cîntec de dragoste*), cît şi în muzicile însoţitoare, pe texte eminesciene : (Doru Popovici — *Dintre sute de catarge*, Pascal Bentoiu — *Sonete*, Felicia Donceanu — *Lieduri pe versuri de Eminescu*, Carmen Petra-Basacopol — *3 Lieduri pe versuri de Eminescu*). Atmosfera a fost substanţial întreţinută de prezenta liricii eminesciene rostită de Brînduşa Voitinovici, o voce aparte, flexibilă, predispusă „psalmodierii" dar şi tonurilor abrupte, intuind jocul natural al arsisului şi thesisului din textul poetic.

Liviu DĂNCEANU

Zilele muzicii de cameră—Braşov 1989 (26 iunie—2 august)

Prezenţă unică prin specificul genului în spectrul larg al generosului Festival naţional „Cîntarea României", Zilele muzicii de cameră de la Braşov s-au desfăşurat în anul jubileului (a XX-a ediţie) la o înaltă tensiune artistică, cu acel grad de excedent „sentimental" ce-l oferă orice aniversare.

Am participat la majoritatea manifestărilor şi am putut urmări astfel evoluţia, calitatea : deoarece mereu acest parametru a fost în atenţia gazdelor, nicicînd coborînd spre zona improvizaţiei.

Aşadar, ne raliem cu convingere la mărturia organizatorilor, inserată în caietul program : „la cea de a XX-a ediţie, cînd ideea înfiripată a devenit tradiţie iar anii acumulaţi înseamnă o pregnantă şi elocventă afirmare a creaţiei româneşti — de la Enescu la cei mai tineri contemporani —, un contact nemijlocit cu lucrări reprezentative din literatura muzicală universală, putem spune că reuniunea camerală braşoveană s-a impus cu vigoare, devenind

o prestigioasă inițiativă, artistică cu un aport substanțial în cadrul vieții muzicale din țara noastră".

Concertul de debut (Trio „Syrinx"-Bacău, Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Dima" din localitate) a fost de bun augur. Programe judicios alcătuite, în care creația națională se află la loc de frunte, au fost tălmăcite cu dăruire și cu entuziasm.

Muzicienii din Bacău au adus o infuzie originală din spațiul moldav prin *Concertino* de Viorel Munteanu, dînd dovadă de o bogată cultură stilistică în *Trio nr. 3* de Joseph Haydn sau în *Sonata în re minor* de G. Ph. Telemann.

Înființată aproape odată cu periplul cameral brașovean, Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Dima", sub bagheta experimentatului Ilarion Ionescu-Galați, a colorat atmosfera barocă prin *Simfonia a II-a* de Arthur Honegger și *Serenade în blues în memoriam Gershwin* de Ede Terenyi.

Ziua a doua ar fi putut să constituie punctul culminant al manifestării, dacă nu am fi așteptat, în final, negalatul Madrigal. Două cvartete — „Gaudeamus" al Conservatorului „G. Enescu" din Iași și cunoscutul „Voces" au oferit o mostră a nivelului internațional de care se bucură muzica de cameră, în viața muzicală a țării.

Înaintea concertului, un moment festiv — înmînarea de către scriitorul Daniel Drăgan, redactor șef, a premiului de interpretare oferit de revista „Astra", pentru prestația de excepție la concursul ce a avut loc anul trecut. În programul tinerilor absolvenți de acum, celebre pagini : *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Beethoven și *opus postum „Fata și moartea"* de Schubert.

Cvartetul „Voces" ne-a luminat rădăcinile școlii de interpretare camerală remarcate din tălmăcirea studenților, Dan Prelipceanu fiind cel ce s-a ocupat cu pasiune de modelarea lor. Acești părinți spirituali au ales *Cvartetul consonanțelor nr. 2* de Pascal Bentoiu și *Cvartetul op. 10* de Claude Debussy — interpretări demne de gravat, pregătind într-un fel ambianța stilistică a părții a doua a concertului.

Un recital pentru flaut și pian (Virgil Frîncu, Dana Nigrim) a inclus repertoriul contemporan : *Cantabile și Presto* de George Enescu, *Sonata pentru flaut și pian* de Fr. Poulenc, *Sonata a 2-a, op. 94* de Serghei Prokofiev. Cei doi soliști au re-creat cu sensibilitate și respect pentru litera partiturii primele două lucrări, construind cu vigoare opusul maestrului sovietic.

Valorile muzicii de cameră românești în creație și interpretare a fost genericul simpozionului, de un larg ambitus, care și-a marcat la rîndu-i locul în structura *Zilelor muzicii de cameră*.

În spațiul cultural brașovean, tradițional deschis acestui gen, muzica românească și-a găsit reale împliniri în ultimele decenii. Iată pe scurt nucleul contribuției muzicologului Gemma Zinveliu, care a coordonat discuțiile. O cortină adecvată la periplul istoric realizat cu acribia sa bine cunoscută de muzicologul Viorel Cosma. Translînd problematica în contemporaneitate, Viorel Cosma a subliniat aportul interpreților brașoveni în concertul internațional, dotarea și prezătirea de excepție a unor tineri precum Mihaela Ursuleasa.

Relevînd preluarea creatoare a tradiției enesciene în domeniu, Alfred Hoffman a accentuat asupra valențelor, desigur artistice, dar nu mai puțin morale ce le oferă interpreților genul comentat.

A urmat o emoționantă evocare însoțită de audiție, interpretarea de către George Enescu a *Divertismentului rustic* de Sabin Drăgoi în 1939 la Expoziția internațională, cu un comentariu pertinent aparținînd lui Eugen Pricope — muzicolog și dirijor care a decodificat semnificațiile actuale ale acestei antologice interpretări.

O notă aparte a fost conferită de contribuția prof. Ion Criveanu, realizator al unui medalion concis și bine documentat, reliefînd profilul componistic al unui muzician, local prin perimetrul activității, național prin creație — Norbert Petri.

Brașov — epicentru al muzicii de cameră românești, *Zilele muzicii de cameră* — izbîndă și dar importantă îndatorire de a păstra tradiția, constituită de acum în cele două decenii, prin lărgirea repertoriului, prin diversificarea structurii formațiilor, iată ideile-forță reieșite din intervenția muzicologului Iosif Sava.

Ianca Staicovici a comentat certele rezonanțe educative pe care muzica de cameră, un gen aparent dificil, le are în modelarea prin arta sunetelor a tinerei generații. O reuniune ce a generat bogate concluzii, dar și valoroase sugestii.

Am urmărit, întîmplător, majoritatea aparițiilor sopranei Bianca Manoleanu. De la un recital la altul, glasul se modela (sub îndrumarea unei personalități de excepție — Emilia Petrescu), trădînd parcurgerea unui amplu repertoriu, extrem de diversificat stilistic.

Prezentarea în actuala ediție a unui program de expresie contemporană (Richard Strauss, Hugo Wolf, Luigi Dallapicola, Tudor Ciortea, Felicia Donceanu) ne dă măsura culturii sale muzicale. Bucurîndu-se de acompaniamentul unui pianist de marcă, Remus Manoleanu, tînăra interpretă „a jucat" aceste mici drame — am numit aici liedurile *Amor* și *Vreme rea* de Richard Strauss sau cele trei secvențe semnate de Hugo Wolf *(Fata părăsită, Mignon, Muzicantul)*, schimbînd registrul în cele 4 lieduri de Luigi Dallapicola pe versuri de Antonio Maciado — o dezlănțuire vocală de factură dodecafonică. Cu liedul *Melcul* de Tudor Ciortea, pe versuri de Marin Sorescu, Bianca Manoleanu revine la aspectul ludic, scurt, și amuzant intermezzo, pentru a intra în forță în dramaticul lied — profesiune de credință — *Testament* de Felicia Donceanu, pe versuri de Ienăchiță Văcărescu.

Cvartetul „Artis" — nou în peisajul de concert bucureștean, la fel de nou, firește, în contextul *Zilelor muzicii de cameră*. Un program ambițios și dificil — *Cvartetul nr. 6, „Epos"* de Wilhelm Berger și *Cvartetul op. 33 nr. 2*, „Gluma", de J. Haydn — dus la bun sfîrșit datorită omogenității ansamblului, vigorii interpretării. În special finalul acestui ultim cvartet ne îndreptățește să credem într-o evoluție prestigioasă. Contrastul dintre Adagio și Presto final, de o construcție unică, segmentat prin scurte tăceri, interogative, a fost edificat cu știință, ceea ce denotă o profundă cunoaștere a partiturii.

Cvartetul „Transilvan" din Cluj-Napoca a preluat ștafeta, în ceea ce privește măiestria, de la anterioarele ansambluri. În această olimpiadă a tinerelor talente, mature însă ca demers artistic, formația clujană se înscrie între primele locuri.

Programul prezentat — *Cvartetul nr. 2 „Văile uitării"* de Șerban Nichifor și *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Ludwig van Beethoven — a constituit o demonstrație de înaltă clasă a disponibilității tehnice și repertoriale, a bogăției mijloacelor de expresie, într-un cuvînt a bravurii instrumentale.

M-am întrebat de ce atît cvartetul „Gaudeamus" cît și cel „Transilvan" s-au oprit asupra acestui opus beethovenian, oricum, prilej de bucurie artistică pentru public, oferind la scurt timp două versiuni de referință. Sigur, poate e pură întîmplare. Dar lucrarea solicită o exigență deosebită, fiecare voce își impune personalitatea generînd contraste puternice, unificîndu-se în special în partea a II-a — Adagio affetuoso ed appassionato, fie în acompaniamentul compact ce însoțește evoluția primei viori, fie în armonia vocilor mediane. Cred că în complexitatea discursului, în gradul de virtuozitate solicitat, în tensiunea interioară a frazei trebuie căutat răspunsul, materializat în apetența tinerilor interpreți către acest opus, dornici de confruntare cu marele repertoriu.

Atît *Cvartetul nr. 2* de Șerban Nichifor, cît și bisul oferit — *Joc din fluier* (partea a II-a a cunoscutei creații *Pe Argeș în sus* de Theodor Grigoriu) — au confirmat că noua generație găsește în originalitatea muzicii naționale un amplu spațiu de desfășurare a forței sale de exprimare.

Duo instrumental (acesta este titlul din program) Ovidiu Marinescu — violoncel, Dana Simona Ciocîr-

Scanned with OKEN Scanner

lie — pian, are în palmares (fiecare) o bogată activitate concertistică. Formația, efemeridă, a adus un program cu o tentă „istorică": *Sonată neterminată* de George Enescu (în aranjamentul lui H. P. Türk) și *Suita italiană* de Igor Stravinski; o interesantă „pată de culoare" în structura programelor.

În continuarea reuniunii, sala de festivități a Casei Armatei a găzduit, în concertul de la ora 17, prestația clarinetistului Emeric Miklos care, alături de sensibila pianistă Dana Nigrim, a prezentat un opus mai puțin cunoscut marelui public — *Grand duo concertant* de C. M. v. Weber — la o notabilă altitudine artistică.

Trio „Contraste" s-a impus de acum în viața de concert a țării prin amplitudinea repertoriului, cu accent către registrul contemporan. Este și cazul programului susținut la Brașov, cu un subtitlu incitant — Jazzul în creația camerală contemporană. Am cunoscut astfel lucrări interesante nu numai prin grefă, dar și prin diferitele modalități de expresie rezultate. Este cazul acelui *Double Duos* de Anatol Vieru sau *Scaramouche* de Darius Milhaud sau acelei ciudate *Musica spingenda III* de Z. Pololanic.

Foarte așteptat, recitalul sopranei Georgeta Stoleriu, alături de pianistul de excepție care este Viniciu Moroianu, a satisfăcut cele mai înalte exigențe. S-a audiat amplul ciclu *La bonne chanson, op. 61* de Gabriel Fauré și *Două lieduri pe versuri proprii* de George Enescu — *Urare* și *La 40 de ani*, întregul program posedînd acea unitate stilistică, firească dacă ne amintim că în acea perioadă George Enescu se bucura de îndrumările lui Gabriel Fauré.

În partea a doua serii, *Cvintetul op. 114* de Schubert a fost interpretat de o formație clujeană avînd la vioara primă pe dăruitul violonist Andrei Agoston. Deși pianul are rol concertant aici, după cum bine se știe, diferența de sonoritate între el și cvartetul de coarde a fost în dezavantajul coeziunii interpretării.

Penultimul concert ne-a rezervat o plăcută surpriză: apariția din nou pe podiumul de concert, a reputatei soprane Emilia Petrescu, în compania formației brașovene de instrumente vechi, „Cantus Serenus". Deși puținele repetiții au marcat demersul interpretativ, ne-au rămas în memorie paginile din cantatele *Der Weiberroden* de G. Ph. Telemann și *Nel dolce dell oblio* de G. Fr. Händel precum și revelația unui virtuos blockflöte-ist — Filip Ignac.

A urmat recitalul de sonate „semnat" de Ștefan Ruha, alături de pianistul Liviu Teodor Teclu. Prospețimea interpretării a marcat nu numai cunoscuta *„Sonata primăverii"* de L. v. Beethoven dar și prea puțin cîntata *Sonatină op. 48* de Norbert Petri, demnă, prin certele calități, de a intra în circuitul de concert.

Tradițional, de acum, matineul ultimei zile a reuniunii camerale dedicat tinerilor interpreți brașoveni. În acest cadru am cunoscut puternica școală pianistică ce s-a înfiripat aici, reprezentată de-a lungul ultimilor ani de talente de excepție precum Mihaela Ursuleasa, Horia Mihail, Antonio Duică sau surorile Buga.

De această dată, spiritul de emulație ne-a dat satisfacția să audiem tinere speranțe ce s-au dedicat altor instrumente, însă cu aceleași deosebite rezultate.

Am avut revelația unei violoniste — Corina Cioinaru — care, îndrumată în continuare cu atenție pe măsura datelor sale artistice, se va alătura generației ce duce mai departe tradiția enesciană. Este și cazul lui Lucian Nicolae Bica, convingător chiar și numai în prima secțiune a *„Sonatei primăverii"* de L. v. Beethoven, alături de Dana Nigrin.

Cristina Pitiș — o flautistă de mare talent și sensibilitate — ne-a încîntat cu viziunea sa interpretativă în acea lucrare consacrată de circuitul internațional — *Cantabile și Presto* de George Enescu. S-a impus atenției și violoncelista Ioana Ceangălău în *Gavota* de D. Popper, adăugînd virtuozității elanul adolescentin al înțelegerii partiturii.

Tineri merituoși precum Andreea Uzdi, Cristina și Roxana Buga, Melinda Dumitrescu, Irina Gruia, Mihaela Oprea, însoțiți de pianista Liliana Iacobescu, deși nu au depășit nivelul unei bine pregătite audiții școlare, au demonstrat puterea învățămîntului muzical brașovean.

Cu peste două decenii în urmă, „Madrigalul" susținea primul său concert public... la Brașov! Realiza, oare, auditoriul de atunci, evenimentul artistic istoric la care participa? Erau conștienți madrigaliștii de puterea lor ascunsă, iată, care i-a adus pe înălțimile perfecțiunii? Greu de răspuns la aceste întrebări, deși maestrul Marin Constantin, acest magician al bagheței, afirmă în cartea ce marchează sfertul de veac al formației — *Constelația Madrigal* —, că simțea destinul de excepție al ansamblului. Mărturii comentate cu acest prilej de muzicologul Iosif Sava.

„Madrigalul", Marin Constantin revin anteic la Brașov, cu nostalgia începuturilor poate, cert însă cu zestrea artistică acumulată de la an la an. În seara finală a *Zilelor muzicii românești*, „Madrigalul" și-a adus prinosul său de recunoștință patriei (*Peste plaiul României* de Marin Constantin), a reluat trainice succese precum *I vaghi fiori* de Palestrina sau *Ecco mormorar l'onde* de Claudio Monteverdi, s-a întors către rădăcini — *Către Constantin Brâncoveanu* de Filotei sin Agăi Jipei, pe care le-a sublimat în viziuni contemporane — *Heteros I*, *Cuget eminescian* de Marin Constantin.

În anul Eminescu era firesc omagiul muzicienilor — *Recitind pe Eminescu, Dorința* de Al. Pașcanu, Poemul coral *Valurile, vînturile* de Șerban Nichifor.

În preludiul concertului, o atmosferă barocă a fost instaurată de Trio-ul bucureștean de suflători cu acest nume. Instrumentiștii de prestigiu ai Filarmonicii „George Enescu" (Nicolae Maxim, Adrian Petrescu, Mihai Tănăsilă) ne-au încîntat cu lucrări de Stamitz, Telemann, Vitali, Albinoni.

Zilele muzicii de cameră de la Brașov, a XX-a ediție, prilej de reconstituire a unui traseu artistic în continuă evoluție.

Ianca STAICOVICI

CLUJ-NAPOCA

Muzică românească contemporană în concerte și recitaluri

Sub bagheta lui Mircea Cristescu, Ștefan Ruha și Andrei Agoston, în compania orchestrei de cameră a Filarmonicii, au prezentat în primă audiție absolută, marți 23 mai, Concertul pentru două viori, corzi și percuție, intitulat *„Focurile toamnei"* de E. Terényi. Lucrare de virtuozitate instrumentală, prin excelență omofonă, scrisă în limbajul de factură neoclasică caracteristic creației autorului, din ultimii ani, este marcată de vigoare și robustețe populară, armonia, ritmul și coloritul instrumental reprezentînd amprenta modernă în cadrul discursului muzical.

Vineri, 2 iunie, Emil Simon a inclus în deschiderea programului concertului simfonic, cantata *„Patria"* de Doru Popovici, la care am apreciat modul concis de exprimare al compozitorului, cantabilitatea discursului melodic sau sugestivitatea armoniilor în scopul exprimării unui conținut de o solemnă seninătate.

Doar cu titlu informativ amintim că vineri — 9 iunie, a fost interpretată în primă audiție absolută, lucrarea lui Constantin Ripă, intitulată *„Ipostaze simfonice"*, în cadrul concertului dirijat de Hary

Scanned with OKEN Scanner

Béla, la care, din motive obiective, cronicarul nu a putut fi prezent.

Ca și în urmă cu un an, participarea colectivului vocal-simfonic al Filarmonicii în cadrul etapei finale a Festivalului Național „Cîntarea României", a fost marcată de o manifestare cu adevărat de excepție, prin concertul din 16 iunie, desfășurat sub bagheta lui Emil Simon. Programul, de maximă consistență, a debutat cu *„Sincronii II"* de Ștefan Niculescu, creație ce clădește aproape demonstrativ sub ochii noștri — dacă ne putem exprima astfel — un edificiu de o perfecțiune arhitectonică exemplară, dintr-un material muzical deosebit de bogat în valențe expresive, care se metamorfozează neîncetat, parcurgînd întregul spațiu estetic aferent, într-o mișcare molcomă, aproape imperturbabilă. De menționat faptul că autorul se bazează pe un amplu ansamblu de corzi, vis-à-vis de cîte un flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, o trompetă și un grup de percuție, procedînd însă la o exploatare intensivă a resurselor expresive respective, într-o manieră tradițională.

Prin comparație, poemul *„Horea"* al lui Wilhelm Berger înalță un impunător obelisc, solicitînd efortul unui grandios ansamblu orchestral, prin tensiuni judicios gradate, cu tulburătoare unisonuri de un lirism meditativ mocnind de dramatism, cu explozii patetice în *tutti*, dar și cu splendide intervenții solistice, cum este aceea a cornului englez din finalul lucrării.

Același caracter monumental îl are și cantata pentru tenor solo, cor mixt, cor de copii și orchestră, intitulată *„Ofrandă"* de Liviu Comes pe versurile lui Ion Rahoveanu, închinată străvechilor meleaguri ale Transilvaniei, prezentată însă într-o variantă cu solo de sopran (interpretă, Maria Ghircoiașiu). Alcătuită din patru părți — I. Commodo, II. Animato, III. Andantino, IV. Lento e solenne, lucrarea se execută cursiv, fără pauze, într-o mișcare domoală în cadrul căreia însă muzica este cînd senină, cînd învolburată sau plină de candoare și gingășie, pentru a se încheia într-o atmosferă sobră, solemnă. (Remarcabilă contribuția corului Filarmonicii dirijat de Cornel Groza și a corului de copii al Liceului de artă, instruit de prof. Viorica Ripă).

Nu în ultimul rînd, vom menționa evoluția flautistului Gavril Costea care a tălmăcit la cele mai înalte cote artistice *Concertul pentru flaut și orchestră* de Sigismund Toduță, veritabilă capodoperă a genului.

În sfîrșit, Cristian Mandeal a prezentat în penultimul concert al stagiunii Filarmonicii *„Larghetto"*-ul Lianei Alexandra, o piesă orchestrală de dimensiuni restrînse care dezvoltă melodii de culori și timbre, cu atacuri și ritmuri variate, atît în planurile compartimentelor, cît și în diviziuni, declanșînd momente succesive cantabile sau alerte, agreabile.

În cadrul tradiționalului ciclu „Din creația compozitorilor clujeni" inițiat de Conservatorul „G. Dima", am putut asculta joi — 15 iunie, lucrări aparținînd lui Hans Peter Türk, în interpretarea unor soliști sau formații de elită ale instituției respective și Filarmonicii.

Pentru început, „Cvartetul Transilvan" (alcătuit din George Dudea-vioara I, Nicușor Șilaghi-vioara II-a, Marius Suărășan-viola și Vasile Jucan-violoncel), ne-a oferit o convingătoare versiune a cunoscutului opus intitulat *Meditații pe K.V. 499*, lucrare ce i-a fost solicitată autorului cu un deceniu și jumătate în urmă, de către o formație studențească. În continuare, Ioan Goilă și Grigore Pop au prezentat *Scene pentru clarinet și percuție*, un triptic ce-și are proveniența într-o muzică de rafinament coloristic scrisă pentru un film și gîndită pentru clarinet bas și timpani ; apoi Gavril Costea și Ninuca Oșanu-Pop, au interpretat în primă audiție *Suita pe teme populare, pentru flaut și pian*, creație de un interes aparte prin faptul că utilizează — pentru prima oară în muzica noastră contemporană — după cîte știm — cîntece populare săsești din culegeri existente de la sfîrșitul secolului trecut, pînă astăzi. Fără a cita aceste cîntece în întregime sau în varianta lor originală, autorul a selecționat fragmente mai semnificative ca etos, structurînd suita în patru părți după cum urmează : I Perpetuum mobile, II Notturno, III Groteske-Variationen in Unisono și IV Ostinato. Prima parte debutează cu o unduire melodică intonată de flaut și urmărit acordic de către pian, într-o evoluție cu asimetrii ritmice. Partea a doua, inspirat colorată armonic, degajă un sentiment cu nuanțe cînd nostalgice, cînd triste, pe parcursul unui discurs muzical liniștit și uniform ca mișcare. Cea de a treia parte apare contrastantă datorită tempo-ului vioi al variațiunilor la unison, care reiau accentele ritmice asimetrice din „Perpetuum mobile", de astă dată în scopul relevării caracterului grotesc dorit de compozitor. Finalul, un coral ostinato, cu improvizații libere, aduce o atmosferă solemnă, uneori chiar gravă, îndeosebi în partitura pianului, căreia flautul îi suprapune o melodie ornamentată cu triluri și melisme cu rol armonic. Din acest procedeu rezultă o dispunere ingenioasă a materialului muzical în două planuri în același timp complementare dar și independente ca structură și caracter care, împreună, evoluează într-un spațiu estetic deschis, astfel încît rămînem cu impresia că muzica ar mai putea continua încă multă vreme.

Aparținînd aceleiași perioade de creație ca și *„Meditații..."* ultima lucrare a recitalului, *Eco per Collegium Musicum*, dedicată — după cum reiese din titlu — reputatei formații camerale a Conservatorului clujean, pornește de la cîteva efecte de ecou în spiritul muzicii preclasice, utilizînd sub formă de recitativ, figurații melodice, pedale ritmizate, sau combinații armonice și timbrale, care generează sonorități cu străvechi rezonanțe carpatine.

Concertul Ars Novei a cuprins în primă audiție absolută piesa lui Nicolae Brînduș intitulată *ARS — IN — Euphonia — Nova*, un gen de muzică ambientală electronică-controlată-bazată pe improvizații colective — de asemenea controlate — în care materialul de bază sînt armonicele unor sunete fundamentale interferente, sincronizarea ansamblului instrumental — corzi, suflători, percuție — cu banda magnetică, realizîndu-se cu ajutorul cronometrului.

Mișcare-Oprire-Mișcare (M.O.M.) (p.a.a.), astfel se intitulează lucrarea lui Péter Szegö, în care se exprimă ca deobicei prin aceleași gesturi muzicale scurte, sacadate, manifestîndu-și și de astă dată predilecția pentru instrumentele de alamă și percuție, cărora li se alătură însă acum și două viori.

Cu totul de altă factură — chiar și în ansamblul creației compozitorului — *Ofrande III* pentru 4 flauți, pian și percuție, de Cornel Țăranu, este o muzică cu caracter apolinic, țesută din linii melodice și melisme generatoare de heterofonii, fără contraste puternice, cu timbre și culori care se întrepătrund în permanență într-un delicat joc de nuanțe. În schimb, în *Omagiu lui Paul Celan* pentru mezzo-soprană, bas și ansamblu (p.a.) Cornel Țăranu revine la atît de personalul său lirism meditativ exprimat prin armonii echivoce sau contururi melodice îngemănate cu recitarea vorbită, într-o evoluție cu puternice contraste la nivelul tuturor parametrilor limbajului muzical. Celor trei părți inițiale — 1. Patul de zăpadă 2. Regăsire 3. Cel ce ne-a numărat orele, — autorul le-a adăugat, (în primă audiție absolută) cea de a patra parte intitulată „Plopul", un bocet final, întregul ansamblu fiind exprimat printr-o suprapunere de texte în două limbi : română și germană. Fără îndoială, această inspirată completare, în care Cornel Țăranu a amplificat rezonanțele lugubre ale bocetului pentru a reda un conținut de un zguduitor dramatism, se înscrie printre momentele de vîrf ale creației sale.

Casiu BARBU

Scanned with OKEN Scanner

La „Timişoara muzicală" Simfonia a II-a de Christian Berger

Pentru publicul timişorean ca şi pentru opinia muzicienilor din ţară a devenit evident faptul că, alături de „marele repertoriu", muzica românească ocupă, an de an, un loc privilegiat în programele Festivalului „Timişoara muzicală". Dacă ar fi să ne referim numai la actuala ediţie (cea de-a XIV-a) a Festivalului, vom remarca în simfonice (de sub bagheta unor Eduard Serov — U.R.S.S., Remus Georgescu, Petru Oschanitzky), în programul de recital al fiecărui solist (Eckart Schlandt, Sorin Petrescu, Andreiana Roşca) sau al unor formaţii camerale prestigioase (Cvartetul „Voces", Trio-ul Filarmonicii „Banatul") prezenţa autorilor români: George Enescu, Tudor Ciortea, Doru Popovici, Remus Georgescu, Şerban Nichifor. Manifestări integral consacrate creaţiei noastre contemporane au fost susţinute de către Trio-ul „Contraste", alcătuit din Emil Şein (clarinet, saxofon), Sorin Petrescu (pian), Dan Suciu (percuţie), în concertul-spectacol „Sincretic VII" (cu lucrări de Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Remus Georgescu, Octavian Nemescu, Doina Rotaru-Nemţeanu) ca şi de către Corul Filarmonicii condus de Diodor Nicoară (cu lucrări de Doru Popovici, Mala Ciobanu, Dan Voiculescu, Alexandru Paşcanu, Liviu Comes şi, comemorînd 20 de ani de la dispariţia lui Nicolae Ursu, cu un substanţial program din creaţia compozitorului bănăţean).

La rîndul ei, Opera Română s-a aliniat aceleiaşi tendinţe repertoriale, prezentînd opera de cameră *Călătorie în zori* („În labirint") de Liana Alexandra şi, în premieră pe ţară, *Ofranda iubirii* („Împliniri") de Paul Urmuzescu.

Literatura simfonică românească a anilor din urmă a beneficiat de o atenţie aparte din partea Filarmonicii „Banatul" şi a dirijorului Remus Georgescu, un număr notabil dintre lucrările compozitorilor noştri fiind prezentate pentru prima dată la Timişoara, parte dintre acestea fiind chiar „comenzi" ale Filarmonicii. O anume competitivitate tacită între creatori, între creaţii s-a instaurat, fiecare autor dorind a-şi auzi în aceste condiţii, între care şi comprehensiunea orchestrei pentru noile maniere muzicale, creaţiile cele mai recente.

În această emulatoare atmosferă, tînărul compozitor Christian Berger a înfăţişat ascultătorilor, în primă audiţie absolută, *Simfonia a II-a „Sărbătoarea muncii"*. Este o lucrare ce se înscrie în cadrele simfonismului de largă respiraţie, ca pentru a demonstra virtuţile unei astfel de opţiuni, în condiţiile în care genul caută astăzi cele mai neaşteptate formule (miniaturizante, supuse liberei desfăşurări a discursului sau unui sens expozitiv, nedezvoltător, ori, pur şi simplu, unor scheme formale ce nu mai au nimic comun cu termenul originar decît „împreuna cîntare" a părţilor instrumentale angajate), formule ce par să contravină principiului ce a girat evoluţia simfoniei în ultimele două secole. Pentru o astfel de durare simfonică, lucrarea lui Christian Berger recurge la un material muzical generos şi de substanţă, apt a susţine, expozitiv şi dezvoltător, amplul edificiu arhitectonic.

Grupate de la început în unităţi ciclice (generatoare, fireşte, şi a tematicii ulterioare), ideile acestea devin atît temeiurile formei de sonată din prima parte — Moderato, calmo e meditativo — cît şi, în unele condiţii, *propostae* ale fugato-urilor prin care discursul este dinamizat. Contururile clar trasate ale formei (pornind de la chiar sonata, cu o temă principală şi două secundare, a părţii iniţiale) conferă logică şi soliditate întregului, fără ca firul continuu al informaţiei muzicale să fie prejudiciat.

Aş dori să mai adaug cu privire la această importantă latură a tematicului, cu implicaţiile sale melodice (de esenţă modală, cu trimitere parţială la sistemul decafonic imaginat de compozitor), ritmice şi armonic-polifonice, că autorul are darul de a mînui entităţi eficiente, în care „aşteptatul" şi insolitul se completează armonios, într-un binevenit firesc al expresiei.

Climatul meditativ al părţii mediane — Andante con moto —, parte legată, de-altfel, nemijlocit de cea anterioară, derivă dintr-o scriitură improvizatoric-camerală; structurarea sa intimă ascultă însă de o ordonare strofică, modalitate preferată, pare-se, de compozitor în conceperea mişcărilor lente.

Finalul — Allegro dramatico — îşi propune nu numai reluarea ciclică a unor idei deja expuse, transfigurarea lor corespunzătoare, ci şi combinarea formei de sonată cu passacaglia — gen şi tehnică rezervate secţiunii dezvoltătoare. Atît temele sonatei cît şi cea a passacagliei se desemnează viguros, inclusiv sub aspect ritmic, conducînd la o continuă potenţare a discursului. Finalul conturează astfel o atmosferă de vioiciune şi vigoare, specifice încheierilor de ciclu (şi nu o dată, dificil de obţinut în condiţiile utilizării noilor limbaje), fiind slujit, ca şi pe parcursul celorlalte mişcări, de o orchestraţie adecvată, strălucitoare pe alocuri. Ni se pare că nu ne înşelăm a vedea în lucrarea tînărului Christian Berger nu doar o „promisiune" ci una din deplin realizatele simfonii apărute în ultima vreme.

Am ascultat, în concert (alături de prestigioasele concerte *„Anotimpurile"* de Vivaldi — solist Ştefan Ruha — şi de *„Aşa grăit-a Zarathustra"* de Richard Strauss), finalul Simfoniei şi, cîteva zile mai tîrziu, imprimarea integrală a lucrării, realizată, în cele mai bune condiţii interpretative şi tehnice, tot cu concursul Filarmonicii timişorene de sub bagheta lui Remus Georgescu.

Gheorghe FIRCA

BUŞTENI

Gala tinerilor dirijori

Un eveniment cu totul excepţional, mai cu seamă prin calitatea organizării, prin entuziasmul autentic al receptării de către public şi prin eforturile făcute, atît de participanţi cît mai ales de ocrotitorii lor — Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. şi Filarmonica din Ploieşti — pentru a împrumuta celor trei zile de muzică de la Buşteni semnificaţia unei întîlniri artistice de calitate şi ecou, deosebite. Nu pot uita splendoarea, de pildă, a standului de discuri şi tipărituri muzicale care îi îmbia pe participanţi la intrarea în sală, nu pot uita emoţia adevărată a Eugeniei Moldoveanu, obişnuită cu climatul celor mai mari teatre de operă ale lumii, de a apărea în faţa publicului de pe meleagurile ei natale, în faţa oamenilor care o cunosc şi o iubesc de cînd şi-a făcut primii paşi în muzică, nu pot uita mulţumirea profesorului Alexandru Bădulescu, de a sprijini o atare reunire de forţe artistice proaspete. Toate acestea se petreceau la poalele munţilor Bucegi, într-una din cele mai pitoreşti şi căutate de turişti localităţi din ţară, care — iată — a devenit şi un centru muzical acum cu un bun renume. Se cuvine adusă lauda meritată colegilor care au muncit competent şi rodnic pentru săvîrşirea acestei „Gale" şi nu trebuie să omitem pe Smaranda Oţeanu, care acum nu a fost prezentă dar a pus serios umărul pentru binele ediţiilor precedente şi pe Edgar Elian, care s-a îngrijit, ca şi în anii trecuţi, de fiecare amănunt. Din această cauză, se poate spune că absenţii au ce regreta, mai cu seamă unii solişti care nu au venit deşi figurau pe afiş şi nici măcar nu s-au scuzat pentru aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul s-a petrecut în bune condiții și așa — iar satisfacția celor ce au fost prezenți nu a fost mai mică, din unele puncte de vedere, față de multe seri petrecute la Ateneul Român.

Prestația Orchestrei simfonice ploieștene a fost de toată frumusețea-generoasă, calitativă, bine intenționată la adresa tinerilor șefi de orchestră care au avut ocazia să lucreze cu un ansamblu însuflețit și calificat (ceea ce este un lucru de preț și care nu se oferă prea adesea celor de același rang artistic de pe alte meleaguri). Poate că s-ar putea ca perioada de pregătire a concertelor să fie ceva mai îndelungă, nu mă îndoiesc că această posibilitate se va studia și ea, pe viitor. În orice caz, astăzi „Gala tinerilor dirijori" se înfățișează consolidată și cu șanse și mai bune de viitor. Foarte important este ca tinerii care vor avea și în anii următori ocazia să apară aici să profite de experiența acumulată, să se arate de fiecare dată întemeiați pe lecturile bune învățate la Bușteni.

Și acum, firul evenimentelor. Prima seară (23 iunie), începe cu bucuria de a cunoaște un tînăr pe care îl știam pînă acum pianist de talent, cu frumoase perspective de afirmare și pe podiumul dirijoral: Paul Cristian Staicu. Cel mai important este faptul că are un dar autentic de comunicare, că poate împărtăși muzica orchestrei și publicului. Uvertura la *Don Giovanni* de Mozart ne-a apărut ca o „rampă de lansare" poate prea îndrăzneață, însă folosită cu logică, deși cu o explicabilă reținere. Peste nu prea mult timp, la cursul de practică dirijorală de la Băile Felix-Oradea (vezi articolul următor), a reieșit cu și mai multă claritate faptul că Paul Cristian Staicu se află cu îndreptățire în fața unui ansamblu simfonic. Am urmărit apoi pe Cristian Neagu, despre care toată lumea ne-a asigurat că este o revelație dirijorală a ultimilor ani. În adevăr, a acompaniat-o pe Eugenia Moldoveanu, într-un repertoriu mozartian de bază din operele marelui salzburgian, cu distincție, ținută, operativitate. Cît despre prestația marii noastre cîntărețe, este una din cele mai fericite pe care i-am admirat-o. Nu numai pură și fidelă stilistic, dar *emoționantă*, cu rezonanțe omenești adînci și durabile. Frumusețea a mers în *crescendo*, culminînd cu Aria Contesei din *Nunta lui Figaro*, iar un „Duettino" din aceeași operă ne-a arătat că speranțele pe care le-am pus de la început în evoluția fiicei Eugeniei Moldoveanu, foarte tînăra soprană Andreea Iacob, sînt îndreptățite, dat fiind că acum, mai mult decît la debutul din „Gala" de la Brașov, i-am aflat calități incontestabile de inteligență, vivacitate riguros distribuită, simț al stilului. În concluzie, *Simfonia nr. 40, în sol minor* de Mozart. Cristian Neagu i-a imprimat un elan curgător notabil, putere de convingere, dramatism. Poate că, de la acest stadiu înainte, am putea cere mai multă naturalețe, pătrundere emoțională, în datele respective, într-un cuvînt *fior*, un termen care poate părea cam vag dar este esențial în materia la care ne referim.

Seara a doua a „Galei" (24 iunie) a început într-o notă mai ezitantă, Radu Viorică aflîndu-se încă în căutarea drumului care să-l ducă spre miezul fierbinte al unei asemenea pagini de rară splendoare orchestrală romantică, cum este *uvertura „Freischütz"* de Weber. Pe de altă parte, Alexandru Geamănă s-a dovedit mai aproape de atingerea secretelor vocației și profesiei alese, cu toate că nu a izbutit încă să alcătuiască un aliaj foarte convingător din conglomeratele gestice (cumva schematice) la care are deocamdată acces. Este însă limpede că are bază și loc de progres — care va veni, fără îndoială. În orice caz, versiunea uverturii la *Olandezul zburător* de Wagner a fost apropiată de imaginea pe care experiența auditivă a imprimat-o majorității ascultătorilor cu oarecare fond aperceptiv.

Adrian Nichiteanu are finețe și știință muzicală. Nu am spune că este deajuns pentru biruirea *Preludiilor* de Liszt, o piesă de substanță dar mai cu seamă de spectaculozitate, în rezolvarea căreia un dram de simț teatral, bineînțeles filtrat și concentrat, este neapărat necesar. În fine, Dan Rațiu, un alt element pe care-l știm ca pianist și talentat student la clasa de compoziție, ne-a apărut cu virtuale calități de viitor dirijor de succes. *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov, dirijat de el, a avut sugestivitate ritmică, precizie, simț coloristic în intervențiile solistice ale diferitelor instrumente. O oarecare excesivă simetrie în gestica ambelor mîini — și cîștigul adus de o independență expresivă sporită a acestora, sînt elemente asupra cărora acest tînăr muzician, cu conștiință și autoexigență treze, va medita fără îndoială în viitor. De altfel, și în cazul lui Dan Rațiu, stagiul de la Oradea a arătat ulterior că anumite calități, unanim apreciate de public și orchestră la Bușteni, s-au consolidat în scurt timp.

Concertul final (25 iunie) a adus unele certe satisfacții. Anume — că în cele *Trei dansuri simfonice românești* de Paul Constantinescu, dirijorul Alexandru Geamănă a evoluat la cote superioare față de cele semnalate anterior, desfășurarea acestor pagini de referință ale muzicii românești dobîndind energie și culoare. Tot așa, față de trecut am aflat-o pe mezzosoprana Ruxandra Donose într-o ascensiune artistică îmbucurătoare. Vocea îi sună mai liber și mai personal, unele dificultăți de emisie au fost depășite, rafinamentul, inteligența, cultura și certul temperament al tinerei artiste (care a debutat recent cu succes și pe scena Operei Române din București) își află acum o cale sigură de acces către public. Astfel fiind, cele trei arii din opera *Carmen* de Bizet au fost printre punctele „forte" ale „Galei tinerilor dirijori". Adrian Nichiteanu, care a acompaniat-o sensibil în fruntea orchestrei pe cîntăreață, a reușit apoi o redare pură și transparentă a piesei *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, într-o notă de lirism transmisă cu eficiență și un bun *legato interior* orchestrei și publicului.

La sfîrșit, Paul Staicu, în calitate de invitat de onoare, a condus o versiune excelentă a *Simfoniei a IV-a* de Beethoven. Simțul esențializării și economiei gestice, forța de expresie atinsă prin mijloace stăpînite cu autoritate și naturalețe, robustețea — totuși neforțată și păstrată în limite pururi *artistice* — au fost cu totul la înălțimea prestației unui maestru al artei noastre dirijorale, așa cum au fost și dorite de organizatori atunci cînd l-au rugat pe eminentul muzician să accepte să apară în cadrul „galei" de la Bușteni. A fost o concluzie demnă a acestei reuniuni, care a mai inclus, în ultima ei zi, și o rodnică discuție a participanților la Casa de cultură „Cezar Petrescu" din localitate. Un cuvînt bun pentru tînărul violonist Mircea Vasilescu jr., care s-a produs cu această ocazie.

A. H

BĂILE FELIX—ORADEA

„Curs internațional de practică dirijorală" (5—18 iulie 1989)

Se știe că la Bușteni s-a desfășurat în iunie 1989 cea de a XI-a ediție a Galei tinerilor dirijori, o sui generis „Academie muzicală de vară" susținută nemijlocit de către județul Prahova și Filarmonica din Ploiești. Puțini dintre entuziaștii inițiatori de acum peste un deceniu — chiar din Colegiul criticilor muzicali A.T.M. — erau convinși că suita acestor manifestări va păstra cadența lor anuală, crescînd mereu în importanță și randament. Or, orchestre din București, Iași, Tg. Mureș, Oradea, Craiova, Botoșani, Bacău, Satu-Mare etc. au beneficiat între timp de aportul unor baghete depistate și acreditate la Bușteni

Scanned with OKEN Scanner

teni. Diverși tineri au fost invitați să colaboreze în ultimii ani, unii fiind chiar angajați ca dirijori permanenți de către unele instituții. Nu poate fi vorba de promovarea pe căi ocolite a amatorismului și dilletantismului, în condițiile unor carențe ale programelor învățământului superior de specialitate. Dealtfel, tinerii aspiranți la șefia de orchestră iau sau au luat lecții de la dirijori-pedagogi recunoscuți.

La cîteva zile după încheierea menționatei Gale de la Bușteni iată că se concretiza o nouă inițiativă în materie de relație tînăr dirijor-orchestră simfonică, la Băile Felix. Cunoașteam dinainte planul ei general, cadrul, scopul, programul de desfășurare: o predilecție pe una și aceeași lucrare — Uvertura *Egmont*, stabilind o grupă de cursanți și una de auditori, primilor asigurîndu-li-se șase repetiții cu orchestra, eșalonate din două în două zile, iar celorlalte o repetiție, precum și participarea la toate activitățile cursului. Între lucrul cu orchestra, analize ale repetițiilor pe baza înregistrărilor video. În încheiere, un concert susținut de cei mai destoinici cursanți, aleși de orchestră!

Au fost însă două concerte, unul la Oradea, celălalt la Băile Felix, pentru că toți au fost aleși și vrednici să apară în fața publicului, toți cursanții fiind activi — fără vreo excepție. Erau patru români și patru din străinătate: doi din Franța, unul din Marea Britanie, unul din Italia.

De fapt, orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea se angajase ca „prestatoare de servicii", la insolita solicitare a Oficiului Județean de Turism-Bihor, care a demonstrat o nobilă și adecvată solicitudine, din ziua prezentării cursanților la Băile Felix și pînă în momentul, emoționant, al înmînării diplomelor de participare fiecăruia, pe scena frumosului Teatru de Stat din Oradea, în fața unei săli pline, o audiență deosebit de receptivă și entuziastă, prin aplauze.

La rubrica repertoriu, proiectul Cursului practic cu orchestra pentru tineri dirijori specificase posibilitatea alegerii uneia sau a mai multor lucrări din oricare dintre epocile istoriei muzicii. S-a dovedit a fi de bun augur și semnificativă lista la care s-a ajuns, listă cuprinzînd lucrări de la Mozart și Beethoven la muzica contemporană, creația românească fiind reprezentată prin Enescu, Paul Constantinescu, Rogalski. (Rămîne observată lipsa Barocului muzical precum și totala absență a genului concertant, cu toate că Filarmonica din Oradea dispune de două valoroase cadre solistice, angajate ca atare).

Uverturile la *Don Giovanni* și *Egmont*, *Preludiu și moartea Isoldei*, *Simfoniile nr. 40* de Mozart, *nr. 3* de Beethoven, *„Fantastica"* de Berlioz, *nr. 5* de Ceaikovski alternau în repetiții și analize cu piese de factură mai nouă, de Debussy, Schönberg, Bartók, propuse de tinerii dirijori veniți din străinătate. Ei nu lipseau niciodată de la repetițiile colegilor români cînd aceștia lucrau *Rapsodia I-a* de Enescu, cele *Trei Dansuri românești* de Rogalski și *Sinfonietta* de Paul Constantinescu. Dacă prima era (la început) cunoscută oaspeților „în linii mari" din programe, transmisii sau discuri, precum cele, „antologice", semnate de Stokowsky, de ex., lucrarea lui Paul Constantinescu atrăgea atenția prin expresia pusă în consens simfonic specific național, manifestă într-o vreme cînd se știa prea puțin despre școala noastră muzicală — *Sinfonietta* fiind scrisă în perioada interbelică. Iar pentru acei care limitau muzica românească pe temei popular la prima *Rapsodie*, *Dansurile* de Rogalski, scrise în anii noștri, reprezentau o surpriză nu numai asupra valențelor unui folclor „pitoresc", și, pentru unii, „exotic" (prin „Gaida"), ci și, continuu, asupra excepționalelor și rafinatelor combinații timbrale pe care le poate sugera folclorul. Mi-a mulțumit că și-a putut liniști intuițiile unul dintre francezi, căruia muzica lui Rogalski îi producea, pe alocuri, cum zicea, „senzații organice", aflînd că autorul fusese un elev al celui care a scris *Boleroul* și *Rapsodia spaniolă*.

Se arătau dornici musafirii să cunoască lucrări românești magistral elaborate.

Împreună cu diplomele de participare la curs, tinerii au primit în dar și cîteva discuri românești. Pot fi bune, mostrele auditive, dar dirijorii au în primul rînd nevoie de partituri. Apoi și de știme... (mai știi, ce urmează?)

Proaspătul absolvent de Conservator, Cristian Neagu, revelația Galei de la Bușteni din 1987, care după un an se remarca din nou acolo prin interpretarea *Simfoniei „Neterminata"* de Schubert, a fost acela care și-a asumat la Băile Felix prezentarea în repetiții a *Sinfoniettei* de Paul Constantinescu iar în concert a *Simfoniei în sol minor*, de Mozart (făcută și la Bușteni): precis, eficient, expresiv, însă cam mult rectangular în gestică.

Dansurile de Rogalski au fost conduse în concert de către studentul la compoziție Cristian Staicu, atent, stăpînit (nelăsîndu-se prea antrenat nici chiar în Horă), în timp ce, în repetițiile cu *Uvertura* de Mozart se arăta parcă mai sigur și determinant, de la primele dramatice sunete. (Făcuse piesa și la Bușteni).

O frumoasă surpriză ne-a procurat-o în concert binecunoscutul oboist orădean Romică Rîmbu, care a dirijat *Rapsodia* enesciană. Față de o simfonie de Dvorák, în care-l văzusem nu demult, a fost o execuție și o interpretare demonstrînd un plus de vocabular specific-dirijoral, dar, mai ales, s-a manifestat o ținută la pupitru „academică" în cel mai bun înțeles, evitînd, precaut, în afară de începutul improvizatoric- rubato aproximațiile, ca și riscurile învălmășelilor posibile în finalul cu „Ciocîrlia".

Dan Rațiu, student și el la compoziție, a lucrat din *Simfonia a II-a* de Beethoven, iar în concertul final a dirijat partea I-a din *Eroica*. După strălucita recentă demonstrație cu *Capriciul spaniol* de Korsakov, de la Bușteni, care m-a determinat să zic „dirijoratul vocația lui Dan", la Băile Felix tînărul cursant s-a auto-supus unei materii clasice. A fost riguros, precis; uneori prea stăpînit de detalii ce trebuiau lăsate și pe seama orchestrei; alteori cam precipitat.

Dintre toți cursanții, doar italianul Andrea Riderelli s-a arătat din capul locului mai „stîngaci" și mai puțin corespunzător repertoriului. Și-a propus *Preludiu și moartea Isoldei*, de Wagner, muzică dirijată de el și în concertul de la Oradea (17 iulie). Riderelli, un temperament pozitiv, optimist, făcea progrese vizibile, substanțiale, de la o repetiție la alta, ceea ce însemna de la o analiză tehnică, audio-vizuală, la alta. În cazul acestui tînăr analizele repetițiilor reprezentau o verigă rapidă, o metodă de auto-control și stimulare în raporturile pe viu cu orchestra.

L-am urmărit în repetiții pe Paul Murphy, irlandez din Marea Britanie, lucrînd la *Simfonia a V-a* de Ceaikovski iar în concert dirijînd părțile I, III, IV, din *Simfonia a III-a* de Beethoven. Aș spune că acest tînăr în vîrstă de 27 de ani a fost, dintre oaspeți, cel mai configurat artisticește. Dealtminteri, singurul reușit la o inițială preselecție făcută de către Consiliul britanic, care-l susține. Dacă muzica lui Ceaikovski a fost prilej de compensatorie etalare de sentimentalitate și frenezie pentru un tip oarecum nordic, în *Eroica*, Murphy se relevă ca un fin și ingenios tehnician al bagheței, versatil și mereu (chiar excesiv) activ. Oricum, el știe să conducă și nu se lasă abătut de la felul și scopul său.

O mare anvergură stilistică a reliefat Frederick Rabemananjara, din Madagascar, de cetățenie franceză, într-o lucrare de Schönberg, pentru formație de tip cameral, într-alta de Bartók și, însfîrșit, în *Simfonia a IV-a* de Brahms, din care a prezentat trei părți în concert. Este un zelos și perspicace muzician, înclinat spre muzica contemporană. Partea I-a a simfoniei a avut necesara tentă elegiacă, dar în cea lentă nu a aprofundat; tînărul dirijor a construit însă organic finalul.

Guillaume Boulay, Franța, a făcut cea mai frumoasă impresie în repetiții cu o rafinată redare a *Preludiului la după amiaza unui faun*, de Debussy. În concert s-a prezentat cu trei părți din *Simfonia Fantastică*. Este subțirel, de statură mijlocie și îi

Scanned with OKEN Scanner

place să umble în negru, fără să lase să se bănuiască vreo morbideţe. De la Introducerea, „în vis", prin „religiosamente", la Vals şi, apoi la viziunile berlioziene, tînărul şef de orchestră francez ne-a ghidat profesional-poetic, amintindu-ne de sobrietatea aleasă a unui Igor Markevitch.

Aceşti tineri opt dirijori văzuţi şi auziţi în repetiţii şi cele două concerte, revăzuţi şi reauziţi în analizele însoţite de rederularea înregistrărilor fiecăruia nu ar fi putut da, desigur, măsura talentelor şi experienţelor, dobîndite la aceste cursuri, fără cooperarea Orchestrei simfonice din Oradea, ansamblu ce a întrecut oricare aşteptări din punctul de vedere al corectitudinii, disciplinei cooperante, nivelului tehnico-interpretativ, supleţei în acomodare, pe deplin stimulatorii pentru fiecare dintre tinerii dirijori. Formaţia a fost substanţial întărită de nu mai puţin de 15 studenţi ai conservatoarelor din ţară, veniţi pentru practica în producţie la acest curs de dirijorat desfăşurat la Băile Felix. Rămîne de neuitat atmosfera de profesionalitate, seriozitate şi colaborare artistică ce a domnit, atmosferă ce îndreptăţeşte comparaţii deloc reticente cu manifestări similare de la noi şi de peste hotare.

Pe lîngă fericita ambianţă a lor, generală, cursurile au evidenţiat şi un solid potenţial pedagogic din partea directorului lor muzical, dirijorul Ervin Acél. El a ştiut să fructifice, cu tact, delicateţe, experienţă, de la exemplificarea practică a unui gest, a unei intrări sau închideri de sunet, a unei tactări în schemă ori funcţie de o împrejurare expresivă, pînă la stilul, estetica sau mesajul unei întregi lucrări. Rezultatul ?, repetiţii şi analize folositoare, plăcute ; şi două concrete publice admirabile.

La Băile Felix şi la Oradea, o iniţiativă fericit realizată, pe care o dorim anuală, în dezvoltare !

Eugen PRICOPE

Opinii ale participanţilor străini la „Cursul internaţional de practică dirijorală" — Băile Felix prima ediţie (iulie 1989)

Andrea Riderelli (Italia)

„Am rămas cu o impresie deosebit de plăcută referitoare la acest curs. Un lucru foarte bun a fost acela şi că am putut să am un repertoriu la alegerea mea. Am convingerea că un muzician trebuie să dirijeze în primul rînd ceea ce iubeşte mai mult. În ultimul an am participat la mai multe cursuri de dirijat de orchestră. Cred că punctul de forţă al Cursului de la Băile Felix îl reprezintă analizele. Pe de o parte din cauza ameliorărilor de tehnică dirijorală pe care mi le-au prilejuit indicaţiile maestrului Ervin Acél, iar pe de altă parte datorită originalităţii unui curs realizat prin videocasete. Este o modalitate de lucru poate mai dură. Ceea ce îţi spune un maestru contează foarte mult. Subiectiv vorbind însă, vederea propriei imagini este un mod mai incisiv dar şi mai eficient de a te convinge de propriile greşeli. Aş mai adăuga admiraţia mea pentru Orchestra Filarmonicii din Oradea, uimitoare prin disponibilităţile tehnice şi muzicale, înţelegînd momentele dificile, ştiind să-ţi ofere uneori un surîs, atît de necesar unor dirijori mai puţin experimentaţi şi mai puţin încrezători în forţele proprii".

Paul Murphy (Marea Britanie)

„Venind la cursurile de la Băile Felix am întîlnit o orchestră compusă din instrumentişti cu o atitudine destul de puţin obişnuită pentru mine. Oamenii sînt prietenoşi, sînt dispuşi să-ţi acorde timpul lor cu toată generozitatea, să te ajute să obţii un rezultat artistic frumos. În cursul analizelor am fost impresionat de atmosfera deschisă. Mestrul Acél găsea întotdeauna ceva deosebit, ceva bun de spus fiecăruia, sugerîndu-ne elemente de tehnică dirijorală prin care ne-am putea completa cunoştinţele. Teoretizarea cu o imediată punere în practică a noţiunilor este foarte utilă în perfecţionarea dirijatului de orchestră. Mi-ar place să revin regulat în România, să dirijez concerte în Oradea sau în alte oraşe. Plec cu impresia că este un loc prielnic unor realizări muzicale de nivel. O idee interesantă este şi aceea de a avea posibilitatea să includem piese româneşti în repertoriul nostru. Cunosc puţină muzică românească, dar ceea ce am ascultat în timpul cursurilor — Enescu, Rogalski, Paul Constantinescu — mi-a creat convingerea că mi-ar face plăcere să o dirijez, partiturile şi discurile de muzică românească pe care le am acum, după prima mea vizită în România, putînd reprezenta un punct de plecare în acest sens."

Frederick Rabemananjara (Franţa)

„Am venit la aceste cursuri pentru a avea o practică de dirijat cu o orchestră profesionistă, în condiţii artistice care mi s-au părut foarte interesante, pentru că am putut alege programul pe care l-am dorit şi pentru că am avut un timp destul de consistent pentru a putea lucra. Orchestra este excelentă. S-a adaptat perfect situaţiei unor cursuri şi pare foarte dornică să facă muzică, în cel mai mare respect al celor care participă la această muncă, de la instrumentist pînă la dirijor. Interesantă a fost colaborarea mea cu orchestra în *Simfonia de cameră* de Schönberg. Cu o formaţie care nu cîntase niciodată această lucrare, am reuşit să ajung în numai două repetiţii la rezultate deosebite, datorită valorii individuale a instrumentiştilor — obligatorie într-o lucrare quasi-camerală — şi dorinţei lor evidente de a cînta acea muzică pe care nu avuseseră încă prilejul să o cunoască. M-ar interesa pentru următoarele ediţii ale cursului să aduc şi alte lucrări din muzica secolului XX, pentru a-mi măsura propriile forţe şi pentru a construi o interpretare de la nivelul primar şi pînă la detaliile finale."

Guillaume Boulay (Franţa)

„Pentru mine, experienţa simfonică în faţa unei orchestre mari începe practic aici, la Cursul de la Băile Felix. Dirijînd orchestra Filarmonicii din Oradea, m-am aflat în situaţia de a pune în practică dualitatea tehnico-psihologică definitorie pentru relaţia cu orchestra. Trebuie să existe o colaborare mutuală. Dirijorul trebuie să investească încredere în fiecare personalitate din orchestră, iar fiecare instrumentist trebuie să aibă o satisfacţie dar şi o răspundere personală. Eu cred în necesitatea de a fi suplu, avînd exigenţe foarte clare, dar putînd să te adaptezi. Acest curs m-a ajutat enorm în a-mi concretiza concepţiile. Apreciez încrederea cu care m-a primit orchestra, posibilitatea de a avea un concert şi mai ales stilul de lucru. În afara avantajelor înregistrării video, extraordinar este faptul că te afli în faţa unei ore de repetiţie în care eşti singur cu orchestra, profesorul neaflîndu-se lîngă tine (aşa cum se întîmplă în majoritatea cursurilor de dirijat). Cred că este foarte bine să nu tulburi autoritatea şefului de orchestră, fie el şi începător. Pornind de la această premiză, analizele ulterioare ale maestrului Acél mi s-au părut excelente pentru că nu sînt dogmatice, oferind o anumită libertate. Critică, oferă o părere personală, dar îţi lasă dreptul să alegi ceea ce crezi că te interesează. Personal, chiar dacă la început am tendinţa de a-mi contrazice profesorii, ulterior mă gîndesc, reflectez asupra a ceea ce mi s-a spus şi aproape întotdeauna găsesc astfel elemente utile definirii personalităţii mele dirijorale. Este un curs la care aş dori să mai revin, pentru că metoda de lucru şi condiţiile mi se par într-adevăr excepţionale."

Opinii consemnate de Oltea ŞERBAN-PĂRĂU

Scanned with OKEN Scanner

Grupul „Contemporan" și invitații săi

Sînt cîțiva ani de cînd această harnică formație joacă un rol de ferment cultural în contextul vieții muzicale din țara noastră. Contribuția membrilor ei aduce un spor de informație profesională pentru conturarea unor stagiuni bogate și variate, în special în zona creației contemporane. Concertele lor sînt urmărite cu interes de către spectatorii curioși să afle aspecte inedite ale istoriei muzicale ce se desfășoară sub ochii noștri.

De data aceasta, programul susținut la studioul Ateneului Român în 10 iunie a fost deschis de tînărul contrabasist japonez Daisuke Soga, născut la 14 noiembrie 1965 la Osaka. El a început în 1984 să frecventeze Conservatorul Tohogakuen din Tokio, studiind contrabasul cu Masahico Tanaka și Rodny Slatford iar compoziția și muzica de cameră cu Akira Mioshi. Din 1987 urmează cursuri de perfecționare la Conservatorul bucureștean cu conferențiarul Ion Cheptea. A concertat ca solist și dirijor în Japonia și România.

Prima lucrare prezentată în concert aparține compozitorului elvețian Julien François Zbinden și a fost scrisă în anul 1969 pentru concursul internațional de interpretare de la Geneva. Ea se numește *„Hommage à J. S. Bach"* și constituie o prelucrare variațională a celebrei teme B.A.C.H. Pe toată durata discursului muzical sînt exploatate sursele tehnice și expresive ale instrumentului, de la cantabilitatea ce evocă vocea umană pînă la virtuozitatea spectaculoasă. Interpretul a susținut partitura cu dăruire, conferindu-i vitalitate, frumusețe, strălucire. Cea de a doua lucrare, *Scherzando serioso*, scrisă de Marcel Spinei în tiparul tradițional tripartit al formei respective, a fost redată cu atașament de tînărul contrabasist japonez.

Următorul moment din program aparține, deasemeni, conducătorului formației, Marcel Spinei. Este vorba de *„Trei cîntece simple"* pentru soprană și pian, pe versurile poetului italian Valerio Zagrelli, prezentate în primă audiție. Cred că materiei din care sînt făurite aceste cîntece i s-ar potrivi cel mai bine ca motto următorul vers din poemele alese: „Se simte senzația serii fără să fie seară". De altfel, toate cele trei poezii sînt antologice. Muzicalitatea lor intrinsecă a fost dezvăluită cu abilitate de compozitor care le-a dat un înveliș muzical de tentă expresionistă, cu efecte de *sprechstimme*, nuanțe și culori timbrale variate. Frumusețea cîntării ne-a fost revelată de soprana Georgeta Stoleriu care le-a interpretat cu autoritate, măsură și subtilă înțelegere, fiind susținută eficient de pianistul Adrian Tomescu.

În continuare am ascultat *Șapte invențiuni pentru instrumente cu arcuș* de Anton Dogaru, în versiunea ansamblului „Studio", format din Augustin Lazăr Betea-oboi, Cristian Vlad-clarinet și Șerban Novac-fagot. Ciclul de miniaturi se desfășoară prin alternarea de mișcări diferite ce degajă o multitudine de stări expresive, pornind de la atmosfera pastorală de o duioasă melancolie, realizată cu mijloacele unei scriituri simple, transparente, sugestive. Am urmărit desenul limpede prin care ni s-au prezentat noi posibilități de combinații timbrale între cele trei instrumente. Atacuri percutante au fost întrebuințate în ultimele două piese pentru a susține încărcătura energetică a culminației finale. Piesele lui Anton Dogaru completează în mod fericit repertoriul acestui trio cu o componență originală, format din instrumentiști în maximum de formă artistică, care are toate datele pentru a suscita interes pe planul cel mai larg al vieții muzicale.

Cvartetul de coarde al lui George Drața, lucrare de dimensiuni restrînse, este structurat în patru părți ce se prezintă în nota succintă, lapidară a unor aforisme. Prima parte se bazează pe contrastul dintre flageolete și pizzicate, în partea a doua avem un continuum de pizzicate, partea a treia este o suprafață străbătută de note duble pe durata cîte unui arcuș iar ultima parte este construită pe sunete lungi.

În încheiere am ascultat *Cantus firmus per „Contemporan"* de Nicolae Brînduș, lucrare în care interpreții, toți membrii formației, au realizat un comentariu liber pe niște structuri muzicale bazate pe rezonanțe naturale. Ei au creat astfel o cîntare inspirată, punctată cu frumoase sugestii mioritice, în spiritul principiului improvizației controlate.

Am plecat de la acest concert cu sentimentul unei împliniri muzicale, pentru care se cuvine să fie menționați toți componenții formației: Lazăr Augustin Betea-oboist, Cristian Vlad-clarinetist, Șerban Novac-fagotist, Marius Lăcraru și Aurel Țimiraș-violoniști, Iulia Țimiraș-violistă. Sanda Spinei-pianistă și în mod deosebit conducătorul grupului, violoncelistul și compozitorul Marcel Spinei.

Lavinia COMAN

IAȘI

Opereta „TINEREȚEA UNUI VIS" de George GRIGORIU

Se împlinesc 175 de ani de la nașterea actorului-dramaturg Matei Millo; în 1990 se vor comemora 150 de ani de existență a teatrului național ieșean. Cum viața și activitatea lui Millo sînt strîns legate de orașul celor șapte coline, e normal ca scena lirică de aici să găzduiască un spectacol al cărui personaj principal să fie cel ce a visat și a contribuit la înființarea teatrului din Iași.

Libretul semnat de Nicolae Bărbătescu se sprijină pe două conflicte previzibile: cel principal, ivit din dorința irepresibilă a lui Millo de a înființa la Iași un teatru în care să se reprezinte piese românești în limba română — în opoziție cu atitudinea conservatoare, snobismul, neîncrederea și teama oficialităților de la 1840 față de valoarea și rolul educativ al acestei arte, de luminare a conștiinței publicului larg. Din conflictul major derivă conflictul secund: desconsiderarea de către clasa celor înstăriți a profesiei de actor (văzut ca un simplu „măscărici"), ilustrată prin distanțarea dintre Elenca și al ei tată (boerul Coltău), dintre Millo însuși și tutorii săi (Iancu și Acrivița Prâjescu). Epoca, întîmplările oferă din plin tandemului de creatori (compozitor-libretist) posibilități de descriere a societății, a exponenților clasei reacționare în contrast cu elementele progresiste, de portretizare a personajelor. Mai ales în cadrul genului operetei, în care satira, replicile spirituale, șarja, suspensul, muzica, ritmul antrenant ar fi trebuit să-și găsească generoase stimulente în conflictele înfățișate.

Era de așteptat ca autorul muzicii să schițeze încă din uvertură cadrul istoric în care se va desfășura acțiunea. Deci — melodii, intonații specifice, ritmuri ce puteau fi întîlnite în Iașul mijlocului de secol nouăsprezece. N-a fost cazul. Necitind în prealabil programul de sală, neștiind al cui este visul pe care urmează a-l vedea căutîndu-și împlinirea, spectatorul nu are nici cea mai vagă idee despre locul și timpul cărora le aparțin personajele. De altfel, pe tot parcursul spectacolului, muzica este neutră din punct de vedere stilistic, semănînd leit cu orchestrațiile simpliste ale unor cîntece șablonarde sau de muzică ușoară neizbutite pe care le mai auzim, din păcate, uneori. Și mai e ceva: la ieșirea de la un spectacol de operetă, trebuie să-ți rămînă în urechi măcar un refren-două, pe care să te pomenești fredonîndu-le cîteva zile după ce ai ascultat muzica. În cazul nostru lucrurile se petrec, însă, tocmai invers! Așa că nu ne putem împiedica să ne gîndim la compozitorii

Scanned with OKEN Scanner

noștri de muzică de operetă considerați acum clasici ai genului, a căror măiestrie și har au lăsat în memoria spectatorului adevărate șlagăre (doar două dintre posibilele exemple fiind operetele *„Lăsați-mă să cînt"* sau *„Lysistrata"* de Gherase Dendrino...).

La rîndul său, libretul conține prea puține semne de talent în mînuirea condeiului, lipsa de talent sau de experiență (n-avem de unde ști care e explicația cea de mai plauzibilă) fiind mascate de retorica inutilă a replicilor, mai ales ale lui Millo. E adevărat, în epoca respectivă, abia întors din Franța studiilor la care a fost trimis, nefiind încă afirmat ca actor și dramaturg. Millo a trebuit să lupte cu obtuzitatea agresivă a cîrmuirii (care i-a închis la un moment dat teatrul), cu neînțelegerea și precaritatea morală a rudelor — dar spectatorul anului 1989 înțelege rapid și precis lupta de idei pe care a angajat-o eroul, iar exprimarea patetică a crezului său în necesitatea teatrului în limba română putea să îmbrace o formă mai subtilă, mai echilibrată, mai interiorizată — în consecință, mai convingătoare. Este cazul să subliniem aici că, din nefericire, osmoza muzică-text rezidă de multe ori în cadrul spectacolului comentat tocmai în această emfază nedorită. Singurele momente mai izbutite le constituie discuția dintre Millo și rudele sale, imediat după întoarcerea de la Paris, cînd exponenții taberei conservatoare au o primă ocazie de a-și dezvălui concepțiile; de asemenea, secvențele de la repetiții, cu dialogul destul de spiritual dintre Millo și actorul Teodor Teodorini. Dar e cam puțin pentru un spectacol în două acte, cu un subiect îndeajuns de generos. Și dacă neîmplinirile materialului scris (muzică-text) sînt cele care sînt, de ce spectacolul are totuși succes de public?

Pentru că regizorul, scenograful, dirijorul, interpreții s-au străduit să scoată tot ce se putea din textul și muzica pe care le-au avut la îndemînă. S-a propus spectatorului convenția teatrului în teatru, aplicată prin fragmentele de spectacol de cabaret, din piesa „Iașii în carnaval" de Vasile Alecsandri și din opereta „Baba Hîrca" de Matei Millo. S-a realizat o eficace portretizare a personajelor prin plasarea lor într-un ecran-medalion. Dacă procedeul a fost folosit cu efect de mai multe ori pe parcursul spectacolului, am vrea să remarcăm excelenta secvență în care boerul Coltău, oripilat de perspectiva de a-și vedea fiica pe scenă, vine înfuriat să-i ceară explicații lui Matei: la un moment dat, personajul cercetează mica scenă destinată teatrului de păpuși dezvăluindu-și, cînd chipul îi apare cu mișcări sacadate pe miniscenă — condiția ce i se potrivește de minune — aceea de păpușă care mimează convingeri și atitudini, secvență ce se petrece în planul secund al acțiunii și al scenei dar cu atît mai explicită, mai de efect. Există, desigur, în spectacol și alte momente în care Dan Nasta (autorul regiei) subliniază în mod inteligent ridicolul sau caracterul conflictual al unor situații: plecăciunile umile ale boerilor ori de cîte ori se pronunță numele lui Sturza (plecăciuni însoțite de sunetele glisate descendent ale trombonului), prima întîlnire dintre Millo și inspectorul teatrelor, Nicolae Șuțu, cei doi apropiindu-se unul de celălalt în răpăiala belicoasă a tobei etc. Este meritul lui Dan Nasta de a fi știut unde și cît să parodieze ideile, comportamentul personajelor negative, pentru a le face credibile. Inspirat ni s-a părut procedeul stop-cadrului asupra eroului operetei, Matei Millo, luminat de un singur proiector, reflecțiile sale despre necesitatea și valoarea teatrului, critica la adresa celor depășiți de vremuri le auzim rostite de vocea interpretului înregistrată pe bandă de magnetofon. Procedeul face ca spectacolul să nu aibă doar un caracter de diverstisment ci și unul instructiv.

În ce îl privește, arhitectul Nicolae Vericeanu a reușit să realizeze un decor simplu, sugestiv, de bun gust. Locul desfășurării acțiunii este fixat datorită unor reproduceri mărite ale fotografiilor de epocă ce înfățișează panorama Iașului sau vechiul local al teatrului. Gruparea personajelor într-un ecran-medalion crează spectatorului impresia că răsfoiește un album al naționalului ieșean, cu actorii grupați în jurul întemeietorului Millo.

Interpreții au realizat adevărate caractere, în majoritatea cazurilor fiind în situația de a face roluri de compoziție. Firesc, pregnant, bine intrat în „pielea" personajului — basul Mihai Moț a redat într-un joc credibil obtuzitatea, dorința de parvenire, ridicolul atitudinilor boerului Ghiță Coltău. Personajul Acriviței i-a prilejuit Atenei Dumitriu sublinierea cu talent a caracterului burlesc, amintindu-o pe alocuri destul de clar pe mai ilustra coană Chiriță. Gilda Humiță- i-a conferit Elencăi ingeniozitatea, farmecul și pasiunea cu care s-a atașat idealului lui Matei: crearea teatrului pentru români. Melania Herdeanu a creat o simpatică actriță — cîntăreață de cabaret, Mihai Axinte l-a înzestrat cu dezinvoltură pe ușuraticul și spiritualul actor Teodor Teodorini, Visarion Huțu a înfățișat cu exactitate pe slujitorul devotat lui Vodă, Cristian Waks l-a redat corect, precis pe Nicolae Șuțu. Notabile au fost interpretările realizate de Dieter Rell (Flechtenmacher), Constantin Cristea (Iancu Prăjescu) și Vasile Filimon (Delmary). Reușit ni s-a părut rolul lui Petrache, jucat convingător de Petre Cărcăleanu. Unul dintre cele mai gustate de public a fost rolul lui kir Iani, interpretat cu har și haz de Octav Ambrozie. Leon Cordineanu a făcut față onorabil, corect, echilibrat, credibil sarcinei de a-l înfățișa pe Matei Millo. Rolul este posibil să fie jucat cu mai multă dezinvoltură odată ce experiența scenică se va acumula.

Orchestra bine condusă de dirijorul Corneliu Calistru a acompaniat exact, cu aplomb partiturile soliștilor.

Se dovedește cu acest prilej că o muzică și un libret planînd în zona mediocrității pot fi salvate de la cădere datorită ingeniozității, profesionalismului și valorii colectivului de realizatori ai spectacolului.

Alexandru VASILIU

PIATRA NEAMȚ

O frumoasă stagiune

După o surtă întrerupere puternic resimțită în viața spirituală a orașului de la poalele Pietricicăi, Filarmonica „Moldova" din Iași și-a reluat stagiunile muzicale de la Piatra Neamț, cu concerte extinse și în alte centre ale județului: Roman și Tg. Neamț. Prestigiosul colectiv simfonic ieșean, cunoscut ca unul din cele mai bune din țară și apreciat în repetate rînduri și peste hotare, și-a regăsit vechii admiratori sau și-a creat alții noi, aducîndu-le tuturor bucuria întîlnirii cu marea muzică, cu creații românești și din literatura universală din cele mai diferite epoci.

Comemorarea centenarului trecerii în eternitate a luceafărului literaturii noastre, a prilejuit manifestări cuprinzînd pagini de aleasă vibrație, inspirate din versurile eminesciene, interpretate de corul „Gavriil Musicescu" condus de Ion Pavalache și de formația Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași, „Cantores amicitiae", dirijată de Nicolae Gîscă. Au răsunat astfel în sala Teatrului Tineretului, acordurile corurilor semnate de Paul Constantinescu, Achim Stoia, Vasile Popovici, Constantin Constantinescu, Alexandru Pașcanu, Vasile Spătărelu, Dan Buciu, Lucian Dimitriu, Cristian Misievici etc.

Scanned with OKEN Scanner

Asocierea acestor bijuterii corale atît cu textele rostite de binecunoscutul actor Ion Caramitru cît și cu paginile reneascentiste ale lui Palestrina, Monteverdi, Orlando Lasso, Arcadelt (interpretate de corul Filarmonicii) și cu cele corale din creația lui Gershwin (în interpretarea formației studențești) a creat o și mai amplă deschidere spre marele public, în acest fel omagiindu-se și pe această cale genialul poet național, Mihai Eminescu.

Momente memorabile în viața culturală nemțeană au semnat dirijorii Ion Baciu, adoptat ca un adevărat fiu al orașului, Horia Andreescu, Peter Oschanitzki, Gheorghe Costin și soliștii : violoncelistul Marin Cazacu, violoniștii Gabriel Croitoru, David Marcian și tînărul, student încă, Ionuț Măzăreanu. Ei au readus ascultătorilor nemțeni nemuritoarele concerte pentru vioară semnate de Mozart, Paganini, Mendelssohn-Bartholdy.

Un adevărat eveniment artistic l-a constituit concertul în care Marin Cazacu și-a confirmat și aici, la Piatra Neamț, excepționalele potențe interpretative, în poemul simfonic straussian *Don Quijotte*, condus, cu autoritatea-i caracteristică, de Horia Andreescu.

Ca într-o adevărată întrecere, dirijorii și interpreții s-au străduit să aducă publicului iubitor de muzică pagini din lucrări reprezentative ale literaturii simfonice.

Astfel Ion Baciu a oferit într-o interpretare de excepție, fragmente din opera *Parsifal* de Wagner. Populatele simfonii semnate de Haydn *(Simfonia nr. 103)*, Ceaikovski *(Patetica)*, Schubert *(Netermminata)* au constituit baza repertorială a stagiunii.

Muzica românească a fost reprezentată în sala Teatrului Tineretului, de Tiberiu Brediceanu *(Patru dansuri românești)*, Theodor Grigoriu *(Pastorale și idile transilvane)* și Pascal Bentoiu *(Suita ardelenească)*.

Concertelor simfonice și corale susținute de formațiile profesioniste ieșene li s-au adăugat recitalurile instrumentale susținute de violoncelistul ieșean Alexandru Moroșanu, avînd ca parteneră pe soția sa, pianista Tatiana Moroșanu și însoțiți, în ambele manifestări, de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prefațînd recitalul Brahms și cel de „Bijuterii muzicale" (Bach, Beethoven, Paganini, Paul Constantinescu). O manifestare similară a reunit doi apreciați instrumentiști ai orașului : clarinetistul Mihăiță Albu — profesor la Școala de muzică din localitate și pianista Ioana Nicolau — student,ă ambii multilaureați ai Festivalului național „Cîntarea României", tot cu un program Brahms, avînd ca parteneră o altă reprezentantă de frunte a rostirii versului românesc — Leopoldina Bălănuță, cu ciclul *Respirări* de Nichita Stănescu.

La toate acestea se adaugă concertele formației locale, orchestra profesorilor Școlii de muzică, condusă de inimosul Theodor Macarie, invitîndu-și publicul la mai multe manifestări în care au prins viață pagini orchestrale românești (Tiberiu Brediceanu — *Dansuri din Banat, Codex Caioni* — în prelucrarea lui Doru Popovici, Alexandru Pașcanu — *Pastorala)* și simfonice și concertistice din muzica clasică și romantică (Haydn — *Simfonia nr. 52*, Rossini — *Variațiuni pentru clarinet și orchestră)* etc.

De asemeni trebuie reținute în această retrospectivă și concertele educative pentru pionieri și școlari organizate de Consiliul Județean al Organizației Pionierilor în colaborare cu Orchestra simfonică din Bacău, cu contribuția lor însemnată la educația muzicală a celei mai tinere generații.

Vasile VASILE

„Vacanțele muzicale" la cea de a XVIII-a ediție

Perenitate și vigoare, iată atributele „Vacanțelor muzicale", ale acestui festival studențesc ce s-a impus pregnant în viața spirituală a municipiului Piatra Neamț, ajungînd în acest an la a XVIII-a ediție. Organizate de Conservatorul „George Enescu" din Iași, în colaborare cu forțe credincioase acțiunii respective ale județului Neamț, „Vacanțele muzicale" s-au constituit, an de an, într-o veritabilă „școală" atît pentru melomanii pietreni, cît și pentru tinerele talente care s-au afirmat în cadrul acestor manifestări muzicale estivale. Au fost două săptămîni (25 iunie — 9 iulie) de efervescență muzicală, care au adus spectatorilor pietreni bucuria de a audia, în deosebit de frumoase condiții artistice, lucrări de mare valoare din literatura românească și universală. Două săptămîni care au adus și tinerilor interpreți satisfacția ca talentul, munca și pasiunea să le fie răsplătite cu multă căldură și înțelegere, căci, aici la Piatra Neamț, s-a format un public instruit, deosebit de serios și exigent în aprecieri.

Dincolo de manifestările devenite tradiționale (concerte, recitaluri etc.), organizatorii s-au străduit, și la această ediție, să aducă o noutate, care de astă dată s-a constituit într-o largă deschidere a acestui festival către elevii școlilor generale din Moldova cu program special de artă, fapt ce a produs un plus de animație și interes pentru „Vacanțe". În acest scop, s-a organizat prima „Tabără de instruire, interpretare muzicală și creație plastică", menită, atît de a suscita zicală și creație plastică", menită, atît de a suscita mai intens interesul pentru arta sunetelor și a penelului, cît și pentru a pune în evidență, de la cea mai fragedă vîrstă, valoroase talente de pe meleagurile moldave. Înzestrați și cu multă pasiune pentru munca lor, unii dintre ei cu disponibilități majore, cei peste o sută de copii au fost îndrumați, în activitatea de instruire organizată în tabără, de competente cadre didactice de la Conservatorul ieșean (conf. Mircea-Dan Răducanu, lector Mihaela Constantin, lector Octavian Rațiu, lector Alexandru Moroșanu, asist. Elena Pîrvu, asist, Dumitru Săpcu, asist. Teofil Rotar). Roadele acestei originale acțiuni s-au concretizat într-o expoziție de artă plastică și în trei recitaluri-concurs, juriile care au avut menirea să aprecieze calitatea interpretărilor muzicale fiind constituite tot din copii aceștia dovedindu-se foarte obiectivi. Tuturor concurenților interpreți, cît și colegilor lor plasticieni, li s-a oferit o diplomă de participare la „Vacanțele muzicale pionierești", cît și o excursie pe itinerarii turistice și istorice în județul Neamț. Alături de elevii lor, la această tabără au participat numeroși profesori de specialitate care activează în școlile cu program de artă din Moldova, aici oferindu-li-se posibilitatea unui fructuos schimb de opinii, care a culminat cu vii discuții în cadrul dezbaterii cu tema : „Rolul învățămîntului artistic de specialitate în cultivarea tinerelor talente".

Revenind la concertele și recitalurile „Vacanțelor muzicale" studențești, acestea au avut programe diversificate din punct de vedere stilistic, cuprinzînd o largă arie de lucrări, de la barocul german, pînă la prime audiții din literatura muzicală românească contemporană.

Onoarea de a deschide programul manifestărilor „Vacanțelor" a revenit, ca și la alte ediții anterioare, orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova" din Iași, care a evoluat pe scena Teatrului Tineretului, sub bagheta tînărului dirijor Gheorghe Costin. Dovedind un deosebit simț al echilibrului și o grijă permanentă pentru riguroasa realizare a arhitecturilor muzicale, dirijorul Gheorghe Costin a împlinit, îm-

Scanned with OKEN Scanner

preună cu orchestra și cu colaborarea violonistului Ionuț Măzăreanu (stud. anul III) un program în care ni s-a relevat din plin bogăția de imagini a unor lucrări din creația muzicală românească și universală (Tiberiu Brediceanu — *Patru dansuri românești*, W. A. Mozart — *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 4. K. V. 218*, Franz Schubert — *Simfonia a a VIII-a „Neterminata"*).

Majoritatea manifestărilor „Vacanțelor" s-au desfășurat, însă, în Sala tapiseriilor de la Muzeul de artă, generoasă gazdă, de mai mulți ani, a acestui festival unde am avut bucuria de a asista, ca de obicei, și la debutul pe acest podium a unor talentați și entuziaști tineri, animați de dorința de a sluji, la cote cît mai înalte, arta sunetelor. Amintim, mai întîi, recitalul violonistului Adrian Berescu (stud. anul I), un tînăr cu frumoase perspective. Acompaniat de pianista Gabriela Marcovici, partener ideal în concertele camerale, violonistul Adrian Berescu ne-a propus un program ce a cuprins lucrări din creația lui Bach, Beethoven și J. Brahms, cărora le-a dat un sens adecvat, bine echilibrat, dovedindu-se însă, uneori mai puțin preocupat de cizelarea în detaliu a discursului muzical.

În continuarea manifestărilor „Vacanțelor", pianista Liliana Nedelciu și clarinetistul Ion Nedelciu, doi tineri instrumentiști ce s-au impus tot mai pregnant, în ultimii ani, în viața muzicală a țării, prin concerte și recitaluri în București și în alte orașe, cît și peste hotare, prin participarea la festivaluri muzicale organizate în Italia, Franța, Olanda, ne-au relevat arta lor interpretativă într-un program alcătuit, în exclusivitate, din lucrări ale repertoriului contemporan românesc — fie prime audiții aparținînd unor autori ca Petre Stoianov *(„Omagiu lui Eminescu" — baladă pentru clarinet solo)* și Șerban Nichifor *(Sonata pentru pian solo)*, fie lucrări care au intrat deja în repertoriul curent al clarinetiștilor : Tudor Ciortea — *Sonata pentru clarinet și pian*, Vasile Spătărelu — *„Sonanțe"* pentru clarinet solo, Felicia Donceanu — *Sonata „Glossa"* pentru clarinet solo.

Abordînd un program divers, ce i-a asigurat un mare succes de public, pianista Diana Dogaru (stud. anul I) ne-a încîntat prin candoarea și seninătatea cu care a dat glas *Sonatei în do major K. V. 330* de Mozart, dar și prin vigoarea și temperamentul ardent revărsat în lucrări de Chopin *(Sonata a II-a op. 35)* și Prokofiev *(Sonata nr. VII, op. 83)*. La rîndul ei, un nedezmințit succes a avut violonista Corina Bololoi (stud. anul I) la care am apreciat tonul cald, acuratețea sonoră, dublate de o tehnică pusă strălucit în valoare în lucrări de Paganini *(2 Sonatine)*, cît și un patos ardent și o adîncă înțelegere în abordarea unor pagini de O. Respighi *(Sonata în si minor)* și P. I. Ceaikovski *(Meditație)*. Acompaniamentul pianistei Gabriela Marcovici și-a adus, ca de obicei, o contribuție plenară la conturarea edificiului sonor.

Prezent pentru a doua oară pe podium-ul „Vacanțelor muzicale", pianistul Gabriel Stoichescu (stud. anul II) a oferit publicului pietrean lucrări în care a căutat să îmbine cît mai armonios momentele de vigoare, de strălucire tehnică, cu cele de lirism, de poezie, modelînd sonorități cît mai adecvate unor lucrări de Schumann, Albeniz, Enescu, Chopin. Momente de încîntare artistică au fost oferite, de asemenea, în recitalul său, de violonistul Ionuț Măzăreanu (stud. anul III), care a fost apreciat cu entuziasm de publicul ce l-a urmărit în interpretarea unor pagini de Bach, Brahms, Chausson și Paganini (la bis). Desigur, succesul recitalului s-a datorat și acompaniamentului prompt și echilibrat realizat de pianista Tatiana Moroșanu.

În ansamblul manifestărilor „Vacanțelor" medalionul „George Enescu" s-a constituit într-un eveniment muzical de înaltă ținută artistică. Modul în care au conlucrat cei doi interpreți — pianista Simona Scăunaș și violonistul Mugurel Markoș (ambii studenți în anul III) — în realizarea discursului sonor, acuratețea intonației, tonul cald, vibrant, au demonstrat, atît o adîncă pătrundere a sensurilor muzicii enesciene, cît și faptul că cei doi protagoniști au ajuns la un nivel de pregătire și înțelegere care le permite abordarea unor partituri de o atare complexitate din creația compozitorului român cum sînt : *Sonata pentru pian op. 24, Sonata op. 6 pentru pian și vioară, Suita „Impresii din copilărie"*.

Două concerte susținute de formații camerale ale studenților ieșeni au adus un plus de diversitate în desfășurarea festivalului marcînd, totodată, momente de remarcabilă valoare artistică. Publicul pietrean a aplaudat cu căldură, mai întîi, interpretarea unor lucrări de Pascal Bentoiu *(Cvartetul consananțelor* și Fr. Schubert *(Cvartetul „Moartea și fata"* — op. posth.), de către cvartetul anului III, alcătuit din studenții : Mugurel Markoș, Dănuț Blejeriu, Bogdan Bișoc și Florin Găureanu. Două lucrări de mare frumusețe din literatura camerală (Beethoven — *Cvartetul op. 18 nr. 1* și Dvořák — *Cvartetul negrilor)* au fost redate cu mult patos și, deosebită înțelegere de formația camerală a anului I (Adrian Berescu, Șerban Mereuță, Daniel Wagner și Filip Papa) la care am remarcat deplina omogenitate, acuratețea intonațională și sincronizarea ansamblului.

Așteptat cu mult interes, concertul coralei „Cantores amicitiae", condusă de lector univ. Nicolae Gîscă, a oferit, pe scena Teatrului Tineretului, un program care a adus, mai întîi, un omagiu muzical marelui nostru poet Mihai Eminescu, partea a doua conținînd piese din creația lui George Gershwin, interpretate cu mult farmec tinerese de studenții ieșeni, care s-au bucurat de un real succes. Relevăm, totodată, recitalul clarinetistului Dumitru Sâpcu, al pianistului Vasile Tarnavschi, cărora li s-a alăturat chitaristul Mihai Babii, recital în care cei trei interpreți au pus măiestrit în valoare pagini mai puțin cunoscute ale muzicii românești și universale (Doina Nemțeanu-Rotaru — *„Noaptea sinzienelor"* pentru clarinet și mediu electronic, Nicolo Paganini — *„Centone di sonate"* în transcripția lui Dumitru Sâpcu pentru clarinet și chitară și L. Bassi — *„Fantasia di concerto" pe teme din opera „Rigoletto"* pentru clarinet și pian).

De o elevată ținută artistică, recitalul tînărului chitarist ceh Miloslav Klaus, susținut pe scena Teatrului Tineretului a constituit un moment de reală încîntare. Virtuozitatea instrumentală, conjugată cu o rafinată știință a conducerii fluxului sonor, au fost puse plenar în valoare în lucrări, de mare frumusețe, din creația lui Jorga Cardoso, Heitor Villa-Lobos, Benjamin Britten, Fernando Sor, Manuel Ponce, Stěpán Rak, Tarrega etc.

Ediția din acest an a „Vacanțelor muzicale" s-a dovedit, așadar, un succes, un fericit prilej de afirmare a talentelor aparținînd celor mai tinere generații și un moment de efervescență în viața artistică a municipiului Piatra Neamț.

Dora-Maria DAVID

SIBIU

Concertul tinerilor interpreți

Sub conducerea lui Florentin Mihăescu, apreciat mult de iubitorii de muzică din Sibiu din repetatele sale apariții la pupitrul orchestrei simfonice, marți 4 iunie, în cadrul obișnuitului concert săptămînal, s-a audiat un program caracterizat, în general, prin-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o chibzuită alcătuire, punînd alături valoroase creații din literatura muzicală universală. La realizarea acestui program, dirijorul clujean a fost sprijinit de trei tineri solişti, studenți ai Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

În prima parte a programului, tînărul pianist Lucian Leşeanu a prezentat *Concertul pentru pian și orchestră nr. 4 în Sol major* de Beethoven. Solistul a demonstrat o bună cunoaștere a partiturii și a mesajului purtat de orchestră. Bine interpretată a fost în special, partea a doua, *Andante con moto*, una din cele mai adînci și zguduitoare pagini din creația beethoveniană. Un plus de expresivitate și de exteriorizare a multiplelor sensuri purtate de partitură ar contura mai bine actul artistic prezentat de interpret.

În prezentarea lui Adrian Stanciu am audiat *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 6 în mi bemol major de Mozart*. Tînărul violonist ne-a reținut atenția, din capul locului, printr-o sonoritate violonistică bogată, vibrantă și trăsătură de arcuș sigură. Instrumentul solist s-a dovedit tot timpul un partener egal al orchestrei, oferind auditorilor o lucrare dominată de teme melodioase, de o mare plasticitate și o pătrunzătoare forță emoțională — Fără îndoială, calitățile de care dispune solistul îl obligă la mai multă exigență în special în ceea ce privește sonoritățile, uneori prea uniform pline, alteori creînd impresia unui efort prea mare în elaborarea lor. Partiturii mozartiene i se potrivesc mult mai bine frazele subtile, mlădioase și rafinat colorate.

Concertul pentru vioară și orchestră de Aram Haciaturian în interpretarea Cristinei Buciu a atras atenția auditoriului în primul rînd datorită originalității, limbajului pătruns de caracteristicile și spiritul muzicii populare. În redarea acestei lucrări dirijorul a insistat mult asupra evidențierii bogăției și prospetimii melodiilor, varietății și dinamismului ritmurilor, armoniilor și orchestrației vii, specifice compozitorului sovietic a cărui creație este străbătută de un suflu generos, optimism și dragoste de viață. Solista a demonstrat multă stăpînire de sine, vitalitate, un temperament supus unei discipline riguroase. Si-a controlat permanent propriul discurs, demonstrînd usurință și exactitatea în intervențiile solistice, punte de maximă etalare a virtuților sale interpretative, a capacității de a concepe un traiect concertant.

Am fost martori ai unei seri muzicale agreabile, în care programul realizat de Florentin Mihăescu și invitații săi a constituit o pildă de artă interpretativă gîndită și de mare sensibilitate.

Nicolae SCUTEA

Zilele culturii din Republica Democrată Germană

Prima manifestare muzicală, dintr-un amplu program cultural (expoziții, filme, simpozioane) înscris sub genericul de mai sus, a fost concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii din Halle, la Ateneu, în zilele de 14 și 15 septembrie. Înființată în 1973, din membri ai orchestrei simfonice din Halle, orchestra de cameră e condusă, începînd din 1984, de către Karl-Heinz Zettl, dirijor și clavecinist de prestigiu.

Adeziunea noastră, ca auditori, față de acest ansamblu cameral, a devenit statornică pe parcursul desfășurării concertului dar pentru început, în *Concertul în re minor pentru vioară, oboi și orchestră* de Bach, era încă șovăielnică. Reținerea, involuntară, s-a datorat celor doi soliști, oboistul Heinz Ulrich Kruth fiind într-o formă tehnică mai slabă, cu un vibrato prea larg și neplăcute stridențe în registrul acut, iar violonistul Peter Rosen, concertmaestrul orchestrei totodată, practicînd dimpotrivă un vibrato „economicos", puțin prea strîns și intermitent. Am remarcat însă vioara sa excepțională, cu tonuri grave, pe care cînta cu deplină lejeritate și, pînă la urmă, cu expresivitate.

Încă de la a doua piesă, *Simfonia de cameră* de *Șostakovici*, începusem să fim cuceriți de precizia și omogenitatea ansamblului, pentru ca în *Concertd grasso în fa major, opus 6 nr. 2* de Händel, să ne bucurăm cu toată liniștea de calitatea sunetului, de trecerile unitare ale temei de la un compartiment la altul și de acea simplitate a frazării muzicii preclasice care caută aproape anonimatul și egalitatea expresiei și nu exacerbarea individualității instrumentale. Fără îndoială că aici rezidă, și devine paradoxal sesizabilă, valoarea dirijorului Karl-Heinz Zettl, ca muzician a cărui cultură stilistică se transmite și-și pune pecetea asupra cîntului colectiv al orchestrei.

Patru mișcări pentru orchestră de coarde de Günter Kochan, compozitor contemporan ce se bucură de o largă apreciere în viața muzicală a R.D.G., sugerau o atmosferă prokofieviană prin asprimile, accentele neașteptate și mișcarea convingătoare a discursului, menținînd mereu viu interesul ascultătorului.

Ca încheiere, unul dintre cele mai simple și mai frumoase divertismente mozartiene *(KV 136, în re major)*, o piesă de bis aproape, prin care orchestra și-a etalat finețea sonorităților aliată cu acuitatea internațională a expresiei ce dau, împreună, savoarea de neconfundat a stilului mozartian

★
★ ★

Sub egida Uniunii Compozitorilor și muzicologilor din România a avut loc, la 15 septembrie, un concert cameral la Muzeul de artă al R.S.R., cuprinzînd lucrări de gen ale compozitorilor contemporani din R. D. Germană.

În *Cvartetul de coarde* de Wolfgang Lesser, cantabilitatea funciară a stilului era întreținută de accente robuste, intervale dramatice, rezultînd o structură unitară de o concepție aproape clasică. În cele *Patru piese pentru cvartet de coarde* de Manfred Weiss am sesizat o manieră componistică mai liberă, cu trăsături impresioniste: intervențiile contrapunctice ale instrumentelor țeseau fondul pe care se mișca una din voci, de fiecare dată alta, cu rol de a caracteriza starea proprie piesei respective. În ansamblu o imagine mereu schimbătoare, evanescentă în care culori delicate vin și pleacă. Cea de a treia lucrare pentru formație, un cvintet de suflători cu pian *(Kommen und Gehen)* de Georg Katzer, abordează limbajul cel mai modern: de la o ploaie de sunete abia perceptibile la intensități compacte și incisive, explotînd un perimetru intervalic prefigurat, ca un centru în jurul căruia se încheagă și se desface un halou sonor imprevizibil, totul resorbindu-se la sfîrșit în matricea inițială.

L-am reascultat pe Günther Kochan în ipostaza de compozitor de lied acum, într-un ciclu de *Cinci lieduri pe versuri de Johannes R. Becker*, dispuse *după principiul contrastului*: primul lied de o factură expresionistă, al doilea sugerîndu-ne o melopee neîntreruptă, susținut și avîntat al treilea iar ultimele două păstrînd o atmosferă comună deși diferit nuanțată — neliniștit al patrulea și mai de grabă întrebător, ultimul.

Ne-a rămas de consemnat grupajul de *Patru piese pentru pian*, aparținînd lui Siegfried Thiele, Ruth Zechlin (a cărei *„Studie"* ne-a plăcut cel mai mult datorită rafinamentului său) și Fritz Geissler, muzica pieselor, distincte ca intenție și manieră, fiind deosebit de atractivă.

În întregul său un concert de o ținută remarcabilă, atît prin valoarea selecției componistice cît și prin calitatea interpretărilor susținute de cvartetele

Scanned with OKEN Scanner

„Serioso" și „Artis", cvintetul „George Enescu", cîntărețele Steliana Calos și Bianca Manoleanu și pianiștii Mihai Vîrtosu, Ilinca Dumitrescu, Remus Manoleanu și Nicolae Licareț.

★
★ ★

Marți 19 și miercuri 20 septembrie, în studioul RTV, două concerte ale orchestrei simfonice cu un program alcătuit din uvertura *Egmont* de Beethoven, *Concertul nr. 5 pentru vioară și orchestră în la major* de Mozart, solist Ion Voicu, și *Simfonia a IV-a* de Gustav Mahler, solistă Georgeta Stoleriu, avîndu-l ca invitat la pupitrul dirijoral pe Herbert Kegel din R. D. Germană

Cunoștință mai veche a publicului bucureștean, Herbert Kegel e un muzician de prestigiu ce desfășoară o susținută activitate dirijorală în viața muzicală internațională. Trecînd peste nereusitele din prima parte a programului (neînțelegeri cu orchestra în ceea ce privește sincronia atacurilor, nesigurantele oboiului și ale trompetelor — în *Egmont*, ca și intervențiile lipsite de precizia intonației, ale cornilor, și forma nesatisfăcătoare a solistului — în concertul de Mozart) ne vom opri la *Simfonia a IV-a* de Mahler, a cărei audiție ne-a dat măsura reală a capacității interpretative a dirijorului și orchestrei.

Dificultatea acestui opus mahlerian constă în descoperirea și transpunerea întocmai a corelației organice dintre agogica și dinamica fluxului melodic în continuă schimbare, astfel încît să fie obținută mult rîvnita ierarhizare a liniilor polifonice ce dă muzicii transparența fără de care mesajul ei s-ar voala. Fermitatea, dar și supletea (mai puțin așteptată, mărturisim), cu care Herbert Kegel a construit acest rafinat joc al nuanțelor intensității și mișcării (cu deosebire în ultimele două părți) și participarea însuflețită și sigură, de astă dată, a orchestrei, au constituit miezul satisfacției noastre.

O remarcabilă contribuție la conturarea, în final, a atmosferei de puritate și cantabilitate naivă (ca sursă liniștitoare pentru chinuitoarele întrebări ale existenței, în intenția compozitorului), a adus-o soprana Georgeta Stoleriu prin frumusețea glasului și expresia atît de fin adecvată a interpretării sale.

Dan SCURTULESCU

Contraste

1. Există, ce-i drept arareori, reuniuni (evenimente) muzicale care convoacă spiritul, forțînd orizontul de așteptare al speculației, dislocînd idei, fie îmbrăcate în veșmînt concluziv, fie sub formă de prognoze, reuniuni muzicale care adumbresc inerțiile ori relațiile cutumiare adăpostite de triunghiul compozitor — interpret — public. O atare reuniune (eveniment) s-a dovedit a fi concertul trioului „Contraste", derulat la Ateneu, luni 25 septembrie.

2. O formație ale cărei restituiri impecabile (respectînd cu sfințenie legalitatea partiturilor) au decantat, într-un mod cît se poate de firesc, resursele de meșteșug și de instinct creator ale autorilor cîntați, clivînd întregul corpus componistic prezent pe afiș în cristale de mai mare sau mai mică transparență, de mai multă sau mai puțină strălucire. Altfel spus, interpretări de asemenea acurateță luminează atît „făcătura", cît și ceea ce este cu adevărat „născut", defalcînd și ierarhizînd *de facto* valorile, separînd, cum s-ar spune, bobul de neghină.

3. Dincolo de această decantare (și, într-un anume fel, depurare) am asistat la o presantă canonadă a stilurilor rupte (adică extrase) din realitatea unei culturi muzicale plurală, heteromorfă. Asediul orientărilor estetice a început cu naturalismul impresionist (dar și impresiv) din *Clopote în noapte* de George Enescu, continuînd cu paradigmele melodice, teluric-expresioniste din *Rime pentru revelația timpului* de Tiberiu Olah, apoi cu jocul dintre gradul de gramaticalitate al textului și gradul de gramaticalitate al performanței interpretative din *Mozaic* de Ulpiu Vlad ori propunerile de trans- și meta-muzicalitate (susținute și cu elemente de teatru instrumental) din *Alfa-Omega* de Octavian Nemescu, la care s-au adăugat tatonarea unor volute de nuanță modernistă aplicate pe console de tip baroc din *Fintîna* Maiei Ciobanu, virulențele de limbaj redevabile interjecțiilor și verbiajului sonor din *Trîntă* de Anatol Vieru, în sfîrșit, expresia de o nobilă implicare și savoare aparte a ethosului de proveniență folclorico-bizantină din *Ceasurile* Doinei Rotaru.

4. Desfacerea muzicii actuale trebuie însă făcută cu o mult sporită atenție pentru că, din noianul de manifestări consacrate noilor creații, rareori se întîmplă, să recunoaștem, ca vreuna să le servească impecabil, așa cum au servit muzicile pe care le-au abordat cei trei instrumentiști ai trioului „Contraste": Sorin Petrescu — pianist de mare finețe, în stare să domine și hățișurile tehnic-expresive ale orgii, devenit pe parcursul concertului percuționist (și nu unul de circumstanță); Emil Șeim — cu o uimitoare mobilitate în stăpînirea familiei saxofoanelor și a clarinetelor, interpret dedicat cu maximă seriozitate slujirii muzicii contemporane; Dan Suciu — abil percuționist al cărui profesionalism exclude gestul hazardat, improvizația întîmplătoare (chiar și atunci cînd mînuiește vioara !).

5. Asistăm, evident, la o ofensivă a formațiilor din provincie, o ofensivă deopotrivă benefică și simptomatică. Traiectoria descrisă de formații ca „Ars Nova" și cvartetul „Transilvan" din Cluj-Napoca, de cvartetul „Voces" din Iași ori de trioul „Syrinx" din Bacău este, iată, urmată și de acest exemplar trio „Contraste" din Timișoara.

Liviu DANCEANU

Recital de orgă — Christian Berger

Apariția lui Christian Berger — ca organist — pe estrada de concerte a atestat consolidarea calităților tînărului muzician, care paralel cu preocupările componistice, concretizate în lucrări ce au atras atenția asupra unei noi individualități ivite pe tărîmul creației (— între altele fie zis, cu un cuvînt personal distinct și plin de interes —) și cu cele teoretice (— studii aprofundate în domeniul modurilor, de bun augur atît în ce privește progresul științei muzicii cît și în fertilizarea propriei scrieturi —) a lucrat cu seriozitate la perfecționarea sa de instrumentist-concertist. Recitalul din 27 septembrie de la Ateneu a fost o mărturie în acest sens. Începînd chiar cu *Fantasia con ricercari, op. 71* de Wilhelm Berger, piesă de mari proporții și cu problematică de complexitate, care a constituit punctul de greutate al primei părți a programului. Scrisă în anul 1985, lucrarea și-a cunoscut acum prima audiție integrală, necesitînd din partea interpretului un efort de concentrare deosebit. Pe de altă parte, am apreciat la Christian Berger ingeniozitatea și culoarea registrației, care, respectînd substanțialitatea și reflexivitatea caracteristice muzicii compozitorului, au înfățișat-o în lumina cea mai comunicativă sensibilității ascultătorului. În ce mă privește, pot atesta că am receptat lucrarea — cu toate că eram prevenit asupra proporțiilor ei deosebite —, ca una din cele mai grăitoare și mai variate ale lui Wilhelm Berger. Cunoscînd concepțiile acestui muzician de impresionantă erudiție și fundamentarea actului creator pe o temelie de cercetare permanentă a realității sonore și a sistematizării acesteia, am fost cu atît mai atent la ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

spunea muzica. Elaborarea în forme riguroase, cu actualizarea marilor tradiții ale scriiturii polifonice și a întregului tezaur al moștenirii baroce, nu a împiedicat — ci dimpotrivă a favorizat — expunerea meditației personale. Este o muzică ce te ține pe tot parcursul ei, cu imprecații vehemente alternînd cu suprafețe de amplă introspecție, cu elemente improvizatorice care dau desfășurării un aer de libertate și sinceritate a palpitației sonore, cu culminații impresionante și în același timp cu o ocolire conștientă a *efectului*, care face ca întregul edificiu să primească o concluzie simplă, sobră, de rezervă și esențializare. Evitînd originalitatea ostentativă, Wilhelm Berger reușește să fie cu adevărat el însuși; este, fără îndoială o originalitate care vorbește, la adevăratele ei dimensiuni, celor dispuși să se alăture compozitorului în explorarea unor tărîmuri interioare lipsite de aparente agremente însă bogate în revelații de fundamentală însemnătate sufletească. Într-un cuvînt, am apreciat *Fantasia con ricercari* ca pe o autentică profesiune de credință a compozitorului — iar în ce privește interpretarea, ca pe o reușită semnificativă a lui Christian Berger.

Din restul programului, am fost atras în primul rînd de prospețimea, avînd de această dată — mai mult decît în alte pagini ale compozitorului — o notă de autenticitate derivată din vibrarea la sentimentul sărbătorilor, obiceiurilor populare din *Pastorala în mi major, op. 19* de César Franck. Fericită această alegere repertorială, care împrumută nuanțe noi profilului impunătorului — și citeodată solemn retoricului — mare muzician (și organist!) Pe de altă parte, *Fantezia B-A-C-H în si bemol major* de Franz Liszt ne-a apărut și mai bine stăpînită decît la un recital anterior al lui Christian Berger, care a împrumutat acestei „măreții zbuciumate" un climat de adevărată noblețe menit să-l pună pe autor, atît de nedrept legat, în imaginea făurită în mintea multora, de acrobații pianistice mai mult sau mai puțin ieftine, în reala lui lumină.

Fără să mai insistăm asupra lui Bach (desigur *Toccata și fuga în re minor BWV 565* necesită încă un proces de „așezare" și aprofundare a redării, cu atît mai mult cu cît avem de a face cu cea mai familiară piesă a repertoriului organistic) și gîndindu-ne la concluzia, regeriană, a recitalului lui Christian Berger, vom spune că se cuvine să ne obișnuim cu aparițiile acestui tînăr muzician ca anunțătoare de veritabile revelații artistice.

Alfred HOFFMAN

Recital de lieduri Adriana Mesteș

Adriana Mesteș s-a afirmat ca o interesantă interpretă de lied încă din vremea studiilor la Conservatorul dlin Iași, participările ei la diferitele recitaluri studențești și la manifestările organizate de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. vădind o preocupare constantă de aprofundare a problemelor tehnice și stilistice legate de practicarea muzicii vocale de cameră. Între timp, odată cu absolvirea studiilor, ea a devenit solistă a scenei lirice ieșene, ceea ce a determinat concentrarea atenției sale asupra aspectelor — substanțial diferite — care definesc arta vocal-actoricească a cîntărețului de operă. Și totuși, liedul n-a fost dat uitării, dovadă — recitalul susținut la 17 septembrie în sala Ateneului Român, alături de experimentata pianistă ieșeană Steluța Diamant-Dumea.

Programul recitalului, extrem de pretențios, a fost ancorat de pilonii trainici a două cicluri de lieduri, două capodopere ale genului: *Dragoste și viață de femeie, op. 42* de Schumann pe versuri de Adalbert von Chamisso și *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, op. 15* de George Enescu. În ambele, ca și în liedurile de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Debussy și Ravel care au completat programul, Adriana Mesteș a demonstrat că posedă nu numai mijloacele vocale și cunoștințele tehnice pe care le pretinde interpretarea liedului, ci și inteligența artistică de a nu se baza exclusiv pe „sunete frumoase", ci în primul rînd pe valorificarea textului poetic și a feluritelor aspecte ale învelișului lui muzicale. Ciclul schumannian a fost parcurs cu întreaga lui încărcătură de lirism și dramatism, fără urmă de manierisme. Liedul nr. 1 (*Seit ich ihn gesehen*) mi s-a părut realizat cu oarecare rigiditate, pe care mi-am explicat-o totuși prin impresia puternică produsă de bărbatul iubit asupra femeii, care — după cum sună versul lui Chamisso — se simte „wie im wachen Traume" (ca într-un vis cu ochii deschiși). Sentimentul a evoluat apoi în liedurile următoare, ciclul apărînd interpretat ca un proces de maturizare al unei femei, cu sublinierea clară a momentelor de fericire și de suferință. Ultimul lied, exprimînd durerea infinită la moartea neașteptată a iubitului, a fost tulburător ca intensitate dramatică a sentimentului.

Ciclul lui Enescu a fost abordat — în chip firesc — de pe alte poziții. Aici, Adriana Mesteș a știut să unească spiritul renascentist al poeziei cu lirismul nostalgic enescian, dînd fiecărei miniaturi a ciclului expresia adecvată, poate doar cu excepția liedurilor nr. 3 *Domnișoarelor leneșe la scris* și nr. 6 *Să schimbăm vorba*, în care aș fi simțit nevoia unei mai pronunțate reliefări a notei de umor, tocmai pentru a marca mai limpede contrastul cu atmosfera predominant lirică a celorlalte cîntece.

Din restul recitalului sînt de relevat cele două lieduri de Schubert *An die Musik* și *Gretchen am Spinnrade*, în care articulația cvasi-instrumentală a fost îmbinată cu un admirabil *legato*, conferind primului lied atmosfera solemnă, plină de distincție, necesară, iar celui de-al doilea coloritul pitoresc sugerat și de versurile lui Goethe, deși aici unele accente „operistice" în momentele de tensiune pe *forte* au distonat cu ambianța poetică a liedului. Din cele trei lieduri de Mendelssohn-Bartholdy am reținut cu deosebire *Das erste Veilchen* pentru climatul primăvăratec realizat cu o cuceritoare prospețime și delicatețe, din cele două lieduri de Debussy *Beau soir* pentru subtila gradare a expresiei, dominată de o veselie dezlănțuită, iar din cele trei cîntece populare de Ravel pe cel dintîi, cu antrenanta sa ritmică iberică și pe cel de-al doilea, cu aerul său rustic specific folclorului francez.

La pian, Steluța Diamant-Dumea a fost o autentică parteneră de muzică vocală de cameră; la ea, sentimentul nu precede muzica, ci se dezvoltă din muzică, partitura pianistică se desfășoară cu eleganță, flexibilitate și — după caz — cu tensiunea interioară necesară, iar pasajele cele mai dificile din punct de vedere tehnic sînt parcurse cu deplină claritate și cu întreaga paletă de nuanțe. Postludiul ciclului schumannian — în care pianul, rămas singur, trece de la însoțirea poetică a textului literar la funcția de comentator — a constituit o prelungire impresionantă a ambianței dramatice create de ultimele versuri ale poemului.

Edgar ELIAN

Intrînd în octombrie, la patru mîini...

Prima zi a lunii octombrie a fost — după lungul șir de ore reci și ploioase prin care ne-am despărțit de septembrie — aureolată de revenirea soarelui, frumosul oferit de natură fiind sorbit cu nesaț și cu dor. Acest dor de frumos a fost sentimentul care i-a reunit pe cei ce, cu bucurie, au păși, în orele tîrzii ale după-amiezii, în sala Ateneului, octombrie fiind, după tradiție, luna reîntîlnirii cu stagiunea de concerte (chiar dacă în ultima vreme deschiderea stagiunii a avut loc mai devreme).

Seara muzicală programată de Filarmonică a cuprins un recital de pian la patru mîini, formulă camerală de un farmec aparte, destul de rar întîlnită. Instrumentul, strunit și supus de douăzeci de degete, capătă dimensiuni sonore ce îmbină delicatețea și rafinamentului solistic cu vigoarea și polaritatea quasi orchestrală. Protagoniștii, mai bine zis protagonistele acestui captivant recital au fost Florina Cozighian și Liliana Rădulescu, pianiste ce apar mai rar în prim-planul solistic întrucît și-au dedicat forțele activității didactice și acompaniatoare.

Vocația pedagogică, experiența și profunda cunoaștere a cîntului cameral și-au pus amprenta asupra concepției artistice și a desfășurării muzicale, ieșind în evidență permanenta preocupare pentru sincronizarea intențiilor și a gestului sonor, pentru unitatea dinamică, agogică și stilistică.

După o ancorare în perimetrul clasic — Mozart, *Sonata în si bemol major KV 358* și Beethoven, *Sonata în re major op. 6* —, programul s-a axat pe o zonă romantică și postromantică a expresiei, cuprinzînd *Fantezia în fa minor op. 103* de Schubert, Ravel — *Ma mère l'oye*, Fauré — *Dolly*, Satie — *Trei piese în formă de pară*, punctate de o pitorească „pată de culoare" — Silvestri, *Jocuri populare romnești din Transilvania*.

Odată cu minunata tălmăcire a *Fanteziei* schubertiene s-a relevat congruența sufletească a interpretelor cu romantismul, întreaga parte a doua a recitalului confirmînd această impresie. Un romantism înțeles ca stare de spirit, ca mod de expresie, întrucît din punct de vedere istoric, cei trei compozitori francezi asupra cărora s-au concentrat Florina Cozighian și Liliana Rădulescu nu mai țin de perioada Romantismului. Muzica franceză însă întotdeauna a știut să exteriorizeze, discret, o sensibilitate, o căldură și o visare cu care cele două pianiste s-au contopit pînă la identificare. Complementaritatea lor temperamentală — Liliana Rădulescu asigurînd dominanta melodică, luminoasă, lirică, iar Florina Cozighian punctînd cu eficiență, într-un mod „dirijoral", fundamentul armonic, ritmic și arhitectonic — a determinat o coeziune a expresiei proveită nu din unitate ci din anularea contrariilor. Poate de aceea, la care se adaugă și diferența statornicită de profilul activității didactice, au existat momente — mai ales în Mozart și Beethoven — în care basul și accentele au fost mai sonore, iar pedalizarea a părut destul de încărcată, învăluitoare.

Scrupulozitatea respectării textului, perlajul melodic, consecvența urmăririi redării atmosferei și și sentimentelor generate de muzică, alături de alegerea unui repertoriu de mare frumusețe, combinate cu constatările mai sus expuse, au conferit recitalului nimbului reușitei. Ne bucurăm că, prin această manifestare artistică, Florina Cozighian și Liliana Rădulescu au redeșteptat interesul publicului și al organizatorilor de concerte pentru această formulă camerală atît de atractivă și spectaculoasă.

Mihai COSMA

Iosif Conta — Mihaela Ursuleasa

Pentru cel care mai avusese ocazia să o asculte pe Mihaela Ursuleasa, principala atracție a afișului cu concertul formațiilor Radioteleviziunii (30 septembrie) era desemnată de solistă. Ca muzician, cel puțin, nu te puteai sustrage impusului de a-ți confirma existența unei minuni. Din nefericire, apelativul „genial" îi lipsește forța de convingere a unui cuvînt banalizat; expresiile unei cronici ar trebui să fie colorate în elocvența lor, sugerînd — numai — însușirile excepționale ale unui copil de 11 ani.

Poate că entuziasmul nostru va trebui justificat de viitor... *Acum*, însă, impresia e miraculoasă prin intuiția pianistei, inteligența, maturitatea ieșite din comun, asociate unei tehnici instrumentale pe măsură — mai ales în cazul unui *Concert* de Mozart. Nu numai că Mihaela Ursuleasa nu interpretează Mozart „adecvat" vîrstei sale, dar ea reușește performanțe uneori niciodată atinse de un pianist matur. Deoarece problema tălmăcirii mozartiene nu se pune la nivelul lui „bine" sau „mai bine", ci la modul mult mai categoric: *este* sau *nu este* Mozart... Iar solista de pe podiumul Ateneului Român respira și degaja atmosfera mozartiană a *Concertului nr. 9 în mi bemol major pentru pian și orchestră*. Uimitoare erau perfecta acuratețe a sunetului, adaptarea sa dinamică cerințelor de profunzime ale partiturii, echilibrului netulburat al desfășurării muzicale (incluzînd tempo, ritm, arcuiri melodice, respirații sau relația cu orchestra). Dilema cronicarului provine, de fapt, de la numărul anilor pe care-i numără solista, fiindcă este pus în imposibilitatea de a o trata ca pe un copil. Altfel, ar fi greu de explicat rafinamentele expresive-ireproșabile din punct de vedere stilistic — suflul melodic mereu continuu, condus din interior spre comunicare, pregnanța, strălucirea sau lirismul sonor și totodată, puritatea nobilă, elevația interpretării.

Toate acestea se datorează, în parte, îndrumării profesoarei Stela Drăgulin, fără de care datele native ale micii artiste nu ar fi fost atît de puse în valoare; colaborarea dintre elev-pedagog va marca, sperăm, pe parcursul următorilor ani, aceeași evoluție extraordinară, spre definitiva consacrare a Mihaelei Ursuleasa.

Datorăm cîteva precizări despre ansamblul concertului dirijat de Iosif Conta — în care momentul solistic reprezenta paortea a doua. Poate că alăturarea Iosif Ivanovici (partea I) — Mozart nu s-a constituit într-o inspirată alcătuire a programului însă Ciclul „Ivanovici" — susținut de Iosif Conta — a fost inițiat cu buna intenție a accesibilității, a contactului imediat cu publicul. Astfel, cele peste o duzină de „numere" semnate de Iosif Ivanovici, în versiunea orchestrală (à la Johann Strauss) aparținînd lui Sergiu Sarchizov, realizează un periplu prin acele genuri de muzică semi-ușoară — vals, polcă, galop și chiar horă (mai mult sau mai puțin folclorică), cîntate cu plăcere de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, într-o versiune antrenantă. Cîteva din componentele programului au angrenat — în interpretare — Corul RTV, Corul de copii al RTV, precum și aparițiile vocale solistice ale Simonei Porumbel (din Corul de copii) ale cîntărețelor Melania Ghioaldă, Adriana Alexandru. Subliniem intervenția sopranei Simina Ivan — pentru claritatea timbrală și farmecul scenic al aparției sale.

În întregul său, prima parte de concert s-a dorit ciclică prin același vals plasat la începutul și în finalul său: *Valurile Dunării* (în două aranjamente diferite). Scopul acestei amplasări s-a împlinit prin succesul de public. Dar autenticul succes repurtat de *Muzică* urma să vină — o dată cu Mozart și Mihaela Ursuleasa.

Valentina SANDU-DEDIU

TÎRGU MUREȘ

„Zilele muzicale tîrgumureșene", ediția a XIX-a

În cuvîntul de salut al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, rostit de unul din eminenții muzicieni, compozitorul Wilhelm Georg Berger, se specifica: „Concertele înscrise în bogatul program al Zilelor muzicale tîrg-mureșene accentuează dinamica unei evoluții armonioase, punînd în lumină multitudinea stilurilor personale cuprinse în cununa unei estetici moderne, permanent deschisă în-

noirii în substanță precum și adîncirii rădăcinilor în solul culturii muzicale seculare".

În concertul de debut al „Zilelor muzicale tîrgumureșene" solistul serii, pianistul sovietic Evghenii Kruşevski, ne-a oferit o viziune personală a *Concertului nr. 2 în Si bemol major* de Johanes Brahms, poate mai puțin masivă, așa cum sîntem obișnuiți cu interpreții sovietici, dar expresivă, profund interiorizată în pasajele de cantilenă, explozivă în cele de virtuozitate.

Concertul dirijat de Szalman Lóránt s-a încheiat cu o lucrare monumentală, *Simfonia „Dante"* de Franz Liszt care a implicat forțe serioase, atît a orchestrei cît și a corului îndrumat de dirijorul Dumitru Buzoianu.

Cea de a doua seară a constituit, poate, punctul cel mai atractiv din festival deoarece a avut ca invitat *Corul Madrigal* condus de inegalabilul artist Marin Constantin. Așa cum ne-am așteptat, concertul s-a desfășurat ca o adevărată sărbătoare a muzicii în care înaltul profesionalism al dirijorului, perfecțiunea interpretării membrilor ansamblului și piesele incluse în program si-au dat mîna bucurîndu-ne și îmbogățindu-ne sufletul. Minunatele bijuterii muzicale, madrigale de Palestrina, Monteverdi, Gesualdo da Venosa, Alessandro Scarlatti, Schöggl, au răsunat în prima parte a concertului, ca apoi, în partea a doua să facem un mare salt în timp oprindu-ne la muzica secolului XX respectiv la creația autohtonă; lucrările compozitorilor Doru Popovici, Marin Constantin, Alexandru Pașcanu, Șerban Nichifor și altele, sondînd adîncuri filozofice ale spiritualității românești, tălmăcesc parcă graiul munților, apelor și plaiurilor Mioriței, amintindu-ne de simplitatea și forța interioară a formelor brâncușiene ori de melodicitatea liricii eminesciene.

Cea de a treia seară a înscris o altă reușită în agenda festivalului avînd ca protagoniști pe membrii Orchestrei de cameră, dirijată de Aleksandr Rudin.

Dacă ar fi să-i luăm separat, fiecare membru al formației este valoros în sine, ca instrumentist, împreună însă, realizînd un tot unitar deosebit de armonios.

Desigur, strălucirea interpretării muzicienilor sovietici a sporit prin evoluția unui tînăr, dar mare artist al timpului nostru, Aleksandr Rudin, care ne-a copleșit, ca întotdeauna cînd îl ascultăm, prin multilateralitatea talentului său.

Sobrietate, eleganță, rafinament stilistic, virtuozitate sînt cîteva din caracteristicile ansamblului dirijat de el, care ne-a prezentat un program de muzică preclasică: Purcell, Mozart, C. Ph. E. Bach, alături de compozitori ruși — Paşchievici, Bortnianski, Arenski.

Muzica românească și creațiile de ultimă oră își află un loc bine meritat în derularea concertelor. Am avut astfel prilejul audierii a două lucrări de amploare: *Simfonia a XVIII-a* pentru orchestră de coarde și orgă de Wilhelm Berger, avîndu-l ca solist pe Christian W. Berger, dedicată Centenarului Ateneului Român, este o lucrare în care expresivitatea, poezia compozițională sînt expuse într-o rafinată construcție polifonică.

Simfonia a VI-a „Arcuri în timp" de Șerban Nichifor, audiată în același concert, reprezentînd un omagiu adus muncii, constituie o confirmare a vocației inspiratoare a folclorului românesc. Cele trei părți — *Passacaglia, Intermezzo* și *Anamorfoză* — reunesc aceeași temă de sorginte populară.

Un public la fel de numeros ca în serile precedente, format în special din tineri, a umplut sala de concert cu ocazia evoluției formației de jazz „Sprinx" din R. F. Germania vădind popularitatea crescîndă a acestui gen muzical.

Cei patru membri ai formației, Martin Verborg, Thomas Mävers, Reinhard Hammerschmidt și Jens Ahlers, acesta din urmă cu o execuție mai puțin spectaculoasă, practicanți ai free-jazzului, au stîrnit un entuziasm deosebit în rîndurile publicului, datorat calităților lor instrumentale și a inspiratelor „cascade" improvizatorice.

Încă de la primele ediții ale Festivalului s-a încurajat creația autohtonă, concertul cameral de creație și interpretare tîrgumureșeană stimulînd fantezia creatoare a compozitorilor, prilejuind totodată afirmarea multor tineri interpreți.

În prima parte a concertului am rememorat lucrările unor compozitori care au trăit și compus tot timpul sau doar în anumite perioade ale vieții în orașul de pe malul Mureșului. Au fost readuse în conștiința publicului piese de Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Zoltán Aladár, Costin Maximilian, László Árpád în interpretări ale soliștilor Mariana Oana, Sorina Georgescu, Codruța Horga-Condrat, Kont László, Csíky Boldizsár jr. Carmen Mihăescu.

Partea a doua a cuprins lucrări recent compuse, remarcabile ca valoare: *Tripticul în stil romantic pentru orgă solo*, scris cu gîndul la César Franck, de Kozma Matei, interpretat de compozitor. *Cîntecele de pe cîmpie* pentru cor de femei de Pirtalan József, la pupitrul dirijoral aflîndu-se autorul, un debut componistic surprinzător al tînărului Ovidiu Atanasiu cu piesa corală *Scoici*, *Preludiul pentru orgă solo* de Hencz József, o lucrare amplă interpretată de Molnár Tünde, *Divertismentul pentru suflători și contrabas* de Csíky Boldizsár, conceput după modelul divertismentului mozartian și în fine *Suita pentru coarde* de Fátyol Tiberiu, o prelucrare elevată a cîntecelor și jocurilor populare.

Orchestra de cameră a filarmonicii din Tîrgu Mureș, înființată în anul 1965, condusă acum de violonistul László Alexandru, a prezentat, la rîndul ei, un concert în cadrul festivalului, alături de soprana Georgeta Stoleriu și pianistul Viniciu Moroianu. Pentru început s-a cîntat lucrarea *Scoica* de Anatol Vieru, intitulată și *Monografia comunei Sărbova*, în desfășurarea căreia compozitorul a folosit mijloace expresive interesante, îmbinînd logica construcției cu o vădit inedită inspirație melodică populară.

Georgeta Stoleriu este un nume care apare din ce în ce mai des pe afișele filarmonicii tîrgumureșene și o voce care încîntă de fiecare dată auditoriul, confirmînd în ariile de Bach pe care le-a interpretat calitățile unei muziciene inteligente și sensibile.

A evoluat în acest concert și Viniciu Moroianu, un pianist valoros aparținînd pleiadei de tineri interpreți români, apreciat la modul cel mai favorabil și peste hotare, care, în *Concertul în re minor* de J. S. Bach, ne-a oferit o interpretare echilibrată și expresivă.

Ansamblul cameral, remarcabil prin seriozitatea și disciplina interpretării a încheiat seara cu *Concertul Brandenburgic nr. 4 în sol major*, de J. S. Bach, avîndu-i ca soliști pe Rodica Iancu, Vincze Ferenc și Adrian Stanciu.

Comemorarea *Centenarului Eminescu* a fost încă unul din momentele de maximă efervescență spirituală ale festivalului. Nu putea fi altfel, atunci cînd artele surori, poezia și muzica, s-au întrecut în a-l rosti și cînta pe marele nostru poet național prin harul a doi mari artiști români, actorul Ion Caramitru și basul Pompei Hărășteanu.

Un aport lăudabil l-a avut corul filarmonicii condus de Dumitru Buzoianu, sporind atmosfera de intimitate creată de cei doi artiști, aducînd variație într-un program în care au răsunat frumoasele poezii *Prin nopți tăcute, Ce te legeni, Revedere, Sara pe deal, Dorința* etc. care i-au inspirat pe compozitorii Valentin Timaru, Paul Constantinescu, Gheorghe Dima, Vasile Popovici și alții.

Desigur, fericita îmbinare a cîntului cu poezia, a dăruit publicului momente de neuitat, de adîncă vi-

Scanned with OKEN Scanner

brație sufletească prin performanța celor doi interpreți, prin „vocea de aur" a basului Pompei Hărășteanu și prin copleșitoarea personalitate a actorului Ion Caramitru dezvăluind noi sensuri poeziilor *Glossa*, *Mortua Est*, *Scrisoarea I*, *Doina* ș.a.

Un frumos succes de public l-a constituit și Concertul de *Concerte* al festivalului, avîndu-l ca protagonist pe artistul emerit Ștefan Ruha, acompaniat de orchestra filarmonicii, dirijată de Szalman Lóránt. Solistul serii ne-a oferit două atractive lucrări instrumentale, *Concertul în mi major* de J. S. Bach și *Concertul în re major* de Paganini. Dragostea pentru muzică și pentru cei care îl ascultă, pasiunea cu care se implică în actul interpretativ într-o tonalitate afectivă vibrantă, precum și energia, munca și experiența scenică de o viață și-au spus aici cuvîntul. Iată doar cîteva din datele personalității unui muzician așteptat întotdeauna cu drag de public.

Recitalul de orgă, intrat în tradiția festivalului a prilejuit anul acesta reîntîlnirea cu organistul *Eckart Schlandt*, al cărui program alcătuit din lucrări de Valentin Greff Backfark, J. S. Bach, R. Lassel, T. Ciortea, M. Reger, a fost prezentat într-o evoluție precisă, dinamică ce este caracteristică muzicianului dăruit vocației sale.

Festivalul se încheie întotdeauna cu o lucrare de proporții. În anul acesta opera a fost cea care a încununat suita manifestărilor și anume *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini în interpretarea ansamblului de operă din București sub conducerea lui Constantin Petrovici.

Am avut bucuria ascultării „pe viu" a unor voci de apreciabilă calitate ca cele ale artiștilor Pompei Hărășteanu, Constantin Gabor, Daniela Vlădescu alături de care au evoluat tenorul Nicolae Bratu (în rolul, mai puțin reușit întrucîtva al contelui Almaviva), Vasile Martinoiu, Paul Basacopol, Veronica Gârbu, care într-un decor nu foarte arătos au reconstituit cu succes cavatinele melodioase și strălucitoarele arii de virtuozitate, utilizînd un joc scenic discret, punctat cu umor de bun gust, oferind astfel publicului un spectacol de mare atractivitate, aplaudat cu generozitate într-o sală arhiplină.

Firește, rîndurile de față constituie doar o scurtă trecere în revistă a unei manifestări importante care se înscrie ca un eveniment de seamă în viața muzicală a orașului, cu prilejul căreia avem revelația întîlnirii cu mari muzicieni, cu nume consacrate dar și cu talente în plină afirmare.

Carmen MIHĂESCU

BOTOȘANI

Cea de a XIII-a ediție a „Zilelor George Enescu"

În perioada sfîrșitului de septembrie și începutului de octombrie s-a desfășurat la Botoșani Decada cultural-artistică „Toamna Românească", însumînd Zile ale cărții, teatrului, muzeelor, artelor plastice, filmului, întîlniri colocvii etc. — O suită de manifestări în cadrul cărora arta sunetelor s-a făcut prezentă prin cea de a XIII-a ediție a „Zilelor George Enescu". Acestea au debutat printr-un Simpozion intitulat „Creația enesciană și vocația permanenței", la care au contribuit compozitorul Adrian Rațiu, profesorul Mihai Cozmei de la Iași, muzicologii și criticii muzicali Petre Codreanu, Ianca Staicovici, profesorul botoșănean George Manovici precum și Ion Țurcanu, secretar muzical al Filarmonicii. Dezbaterea, de aleasă ținută profesională și eficiență comunicativă, a fost însoțită de un fenomen micro-recital al violonistului Mugurel Markos și pianistei Simona Scăunaș, studenți la Conservatorul din Iași, care au cîntat *Impromptu concertant* și suita *Impresii din copilărie* de George Enescu.

Un pelerinaj „Pe urmele lui George Enescu", la Liveni, Mihăileni etc. a cuprins, apoi, și o întîlnire-colocviu în sala Muzeului de științe naturale din Dorohoi, adăugînd aportul profesorului muzoegraf Gheorghe Bălan și încheiată cu muzică din creația lui Bach și Enescu, pentru vioară solo. O întîlnire emoțională aici mai cu seamă prin adeziunea promptă și sensibilă a tineretului școlar. La Botoșani, Sala Casei de Cultură a Sindicatelor a găzduit trei concerte. Primul, „Concert omagial", a fost dirijat de Florin Totan; al doilea era un Concert Cameral Extraordinar; ultimul, desfășurat sub bagheta lui Ion Baciu, și-a luat titulatura de Simfonia a IX-a, cu cor, de Beethoven.

Violonistul-solist Ștefan Ruha a cîntat Paganini și Ceaikovski și, în duet concertant cu profesorul Octavian Rațiu de la Conservatorul din Iași, Vivaldi și Bach.

Opera componistică a lui Enescu a fost reprezentată în concert de *Suita I*, unul dintre *Intermezzile op. 12* și fragmente din *Poema Română*. Ni s-a spus că pentru prima oară se cînta la Botoșani, în întregimea ei, Suita cu celebrul *Preludiu la unison*, suită care, din păcate, a fost mai mult sau mai puțin amputată de unii șefi de orchestră, chiar din capitală, prin omiterea mai ales a splendidului *Intermediu*, partea a treia.

Cu toate că asimilarea tehnico-interpretativă a lucrării vădea în concert unele deficiențe, rămîne meritorie, desigur, abordarea la Botoșani a acestei capodopere. Dintr-un program inițiat anunțat, supradimensionat, este bine că s-a renunțat la o prea dificilă piesă de Ravel —, ceea ce ne-am fi așteptat să asigure însă o aprofundare a *Suitei* enesciene cîntate!

În legătură cu omiterile și amputările amintite, trebuie să spunem că la Botoșani au fost lăsate la o parte de astă dată cel de al doilea *Intermezzo* din binomul respectiv și o parte întreagă din *Poemă*. Observînd acestea, anume, în recentele Zile Enescu, ne-a apărut un tribut exagerat de timp, de pregătire și derulare în economia concertelor, plătit lui Paganini și Ceaikovski. În locul unuia, altuia și chiar amîndurora am fi preferat, nu fără temeiuri „enesciene", Beethoven și Brahms... Deficiențe de structură, concepție și semnificație repertorială și de programe pe care, din fericire, le-a împins în penumbră minunata interpretare, în încheierea manifestărilor, a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven — inimoasei orchestre botoșănene alăturîndu-li-se soliștii vocali Georgeta Stoleriu, de la Conservatorul din București, Steliana Calos, de la Filarmonica din București, Ștefăniță Lascu și Pompei Hărășteanc, de la Opera din Capitală, Corul Gavriil Musicescu, de la Filarmonica din Iași, pregătit de Ion Pavalache, și Corul din Botoșani, „Armonia", pregătit de Nicolae Ursu. Ca și *Poema Română*, *Oda Bucuriei* răsuna și era mult aplaudată la Botoșani tocmai în 1 octombrie, „Ziua Internațională a Muzicii".

O încununare artistică și în același timp o legătură de înaltă semnificație, prin Enescu-Beethoven, între național-universal.

Eugen PRICOPE

Scanned with OKEN Scanner

ARAD

„Gala tinerilor concertiști" la a 60-a ediție

Cea de a 60-a ediție a manifestărilor desfășurate sub genericul „Gala tinerilor concertiști", ediție desfășurată în minunata sală a Palatului Cultural, cu concursul Orchestrei Simfonice din Arad, invită în mod firesc la a face un succint bilanț retrospectiv.

Pe parcursul a nouă ani Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, A.T.M., a desfășurat o asiduă muncă de depistare, de selecție, de promovare a tinerilor interpreți în manifestări cu caracter preponderent concertant, susținute în compania diferitelor colective simfonice ale țării, a unor maeștri de prestigiu ai artei dirijorale. Aici au evoluat, încă din primele ediții, din toamna anului 1980, pianiști ca Dana Borșan, Andrei Deleanu, Mihai Ungureanu, Sorin Petrescu, Valeriu Rogacev, violoniști ca Luminița Petre-Rogacev, Cristina Anghelescu, Liviu Prunaru violonceliști cum sînt Marin Cazacu, de exemplu, sau un oboist de nivelul lui Florin Ionoaia, mulți dintre aceștia deveniți apoi soliști ai filarmonicilor țării. Peste 700 de evoluții solistice au putut fi urmărite, astfel, pe parcursul a nouă ani, în cele 60 de ediții ale galei, ediții ce au revelat dimensiunile impresionante ale talentelor noastre precum și valoarea de eficiență artistică a pedagogiei muzicale românești.

La mijloc de septembrie, au putut fi urmărite la Arad treisprezece evoluții interpretative datorate unor tineri proveniți din diferitele nivele ale învățământului nostru artistic, de la cel gimnazial pînă la cel postuniversitar, tineri aflați în compania reputatului muzician și dirijor Nicolae Boboc. Detaliind evoluțiile pianistice voi începe cu aceea a celei mai tinere participante a galei, pianista Andreea Butnaru, elevă a liceului bucureștean de artă, în *Concertul în re major* de Haydn, lucrare susținută cu un evident antren interior, cu o propulsie dinamică, poate prea pronunțată, ce trebuie să facă loc, treptat, unei declamații muzicale mai suple, mai luminoase. Mai mare cu cîțiva ani, pianista Mirabela Dina parcurge actualmente anul final gimnazial al liceului de artă din Craiova: *Concertul în si bemol major* de Beethoven — a fost posibilă prezentarea doar a părții a 2-a și a 3-a ale lucrării, — a beneficiat de o redare atent echilibrată, cu o structurare firească a momentelor evoluției muzicale, cu o dezinvoltură pianistică judicios înțeleasă la nivelul stilului clasicismului muzical vienez, aspecte ce o plasează pe tînăra interpretă într-un moment nou, superior, al propriei evoluții muzicale. Aflată într-un alt stadiu al evoluției artistice, pianista Viorala Ciucur, — studentă a Conservatorului bucureștean —, parcurge actualmente, cu evident folos profesional, stadiile avansate ale cunoașterii artistice, ale redării diferențiate la nivelul mijloacelor, în zone stilistice atît de diferite cum sînt cele reprezentate de *Sonata în fa diez minor* de George Enescu — au fost prezentate părțile 1-a și a 2-a ale lucrării, precum și de *Concertul nr. 1* de Serghei Rahmaninov.

În ceea ce-i privește pe violoniștii prezenți în gală, marele spectacol al virtuozității intrumentale i-a aparținut lui Valentin Năstasă, absolvent în acest an al conservatorului bucureștean; *Concertul nr. 1* de Wieniawski, — lucrare foarte rar prezentată în sălile de concert datorită enormelor dificultăți tehnice cu care este confruntat solistul —, a fost prezentat de tînărul solist în sensul acelei strălucirii virtuoze ce înnobilează substanța muzicală-artistică destul de inconsistentă a lucrării. Valoarea de excepție a acestei interpretări, după părerea mea, o reprezintă nu atît latura de motricitate — de altfel admirabil pusă la punct, cît mai ales gîndirea timbrală, ea însăși spectaculară, probînd nivelul superior al profesionalismului violonistic; în această privință trebuie menționat că, în concertul general, *Adagio și fuga în sol minor* de Bach a beneficiat în aceeași interpretare, de o bună realizare tehnică, dar care nu poate să constituie, în continuare, principala condiționare a versiunii datorate atît de înzestratului violonist care este Valentin Năstasă.

Dintre celelalte evoluții violonistice o voi menționa în primul rînd pe aceea datorată lui Titus Fluieraș, elev al liceului clujean de artă, în *Concertul în la major* de Mozart, interpret probînd o bună pregătire violonistică ce trebuie condiționată în continuare de un sporit autocontrol; la rîndul său Radu Blidaru, de la liceul timișorean de artă, în Poemul *„Tzigane"* pentru vioară și orchestră, de Ravel etalează impresionante disponibilități violonistice, din păcate handicapate în acest moment de limitele unui instrument neadecvat.

Absolventă în acest an a conservatorului clujean, flautista Victoria Stan demonstrează, — atît în realizarea *Concertului în mi minor* de Saverio Mercadante —, prima parte a lucrării, cît și în interpretarea celor trei *„Fantezii"* pentru flaut solo de Telemann — o bună pregătire instrumentală ce pornește de la o adecvată „poză" a tonului. La rîndul ei soprana Ștefana Tiron, — interpretă a celor două arii de Mozart — ni se dezvăluie drept o muziciană de remarcabilă ținută stilistică, slujită fiind de un timbru vocal de o impresionantă claritate și luminozitate.

Am apreciat, de asemenea, la violonistul Ion Minciu, student al Conservatorului bucureștean, un lăudabil efort de autocontrol, în redarea rigurnasă a *Sonatei în sol minor* de Bach, precum și o adecvată colaborare camerală în ceea ce privește realizarea *Sonatei în fa major pentru violoncel și pian* de Brahms: am în vedere simțul special al relaționării în ansamblu pe care îl dezvoltă pianistul Adam Ronai aflat, de această dată, în colaborare cu violoncelistul Călin Mureșan, student al conservatorului clujean, interpret dotat cu o vie inteligență muzicală. La rîndul său, violoncelistul Albert Markos — recent admis la conservatorul clujean, ni se dezvăluie — în paginile *Concertului în la minor de C. Saint-Saëns*, — drept un interpret de autentică sensibilitate muzicală, capabil de performanțe remarcabile atunci cînd strădania autodepășirii apare, însoțită ca în acest caz, de o judicioasă și fermă îndrumare profesională.

Voi menționa, de asemenea, faptul că primul concert simfonic al galei arădene a fost condus de foarte tînărul dirijor Dan Rațiu, — student al Conservatorului bucureștean, discipol al maeștrilor Constantin Bugeanu și Horia Andreescu —, muzician în devenire pentru care funcționalitatea gestului constituie reflexul firesc al unei inteligente abordări a textului muzical. Să amintim, în același context, efortul — pe tărîmul perdagogic-interpretativ — al unor muzicieni de prestigiu profesional cum sînt Cornelia Bronzetti, Constantin Ionescu-Vovu, Gavril Costea, Ilse Herbert, Ana Pitiș, Ioana Minei, precum și mulți alții cărora le datorăm ascensiunea profesională remarcabilă a acestor tinere talente.

Dumitru AVAKIAN

SLOBOZIA

„Gala recitalurilor" — ediția a VI-a

În sala Sindicatelor din Slobozia, am avut ocazia să încerc tentarea spre marea muzică a sute de elevi, cu ocazia unui concert-lecție intitulat „De ce iubim muzica", putînd fi considerat ca o *uvertură* la cea de a VI-a ediție a „Galei recitalurilor", organizată, cu o consecvență lăudabilă, în fiecare an

la sfîrșit de septembrie, de către forțe favorabile culturii din Ialomița, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. Climatul acestei întîlniri a fost deosebit de plăcut, tinerii dovedindu-se sensibili la argumentarea importanței artei sunetelor în viața fiecărui om și urmărind exemplificările (— pe „viu" și pe disc —) cu o atenție mai mult decît lăudabilă. M-au bucurat și observațiile unei profesoare de muzică locale, care mi-a spus că ar fi trebuit să accentuez mai mult exigențele puse înaintea celor ce se încumetă să dea examene de intrare în învățămîntul artistic, iar în ce privește istorisirea despre Busseto și locurile natale ale lui Giuseppe Verdi că ar fi fost necesară sublinierea faptului că locuitorii regiunii practicau amator muzica în reuniuni de tot felul și că numai în felul acesta a fost posibilă ridicarea dintre ei a unui geniu cinstit de întreaga omenire. Remarcile erau juste, deși făcute cu un ton cam posac, dovedind că truda celor ce doresc să se adreseze auditoriului celui mai tînăr și îndrumătorilor lui este urmărită cu atenție și deci din plin justificată. M-a bucurat și faptul că talentul studentului Conservatorului din Iași — Daniel Pârvu — a fost salutat cu atîta căldură și simpatie de către cei ce se pot considera colegii lui de generație. Pârvu, dealtfel, pe care l-am remarcat în mod deosebit cu prilejul reuniunii „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, din primăvara 1989, are un mod cît se poate de convingător de a transmite pasiunea puternică pentru muzică, angajarea totală a interpretului în slujba gîndului componistic pe care îl tălmăcește. Atacarea *Sonatelor* de Domenico Scarlatti se face cu vioiciune și ascuțime de spirit, muzica degajînd fervoare și în același timp lumină mediteraniană. Virtuozitatea consumată este strict *muzicală*, accepțiunea de *exerciții* atribuită de genialul clavecinist textelor sale rămînînd totuși subsidiară pentru melomanul de astăzi față de sclipirea inspirației și agrementul învesmîntării ei instrumentale. Pe cu totul alt plan, *Sonata în do minor KV 457* de Mozart (ascultată în întregime în recitalul lui Pârvu, în seara următoare), a avut concentrare și dramatism, construcție strictă și proporționare judicioasă a contrastelor, desfășurare melodică de suflu larg în *Adagio*, șfichiuire autoritară și adecvată „tăiere din scurt" a frazelor în final. Reluată din anii de studiu mai vechi, *Toccata* de Remus Georgescu și-a găsit și ea în Daniel Pârvu un interpret riguros și decis, asprimile concluziei, cu repetări insistente de acorduri disonante, dobîndindu-și savoarea așteptată.

În prima seară a „Galei" (29 septembrie), am avut o etalare grăitoare a stadiului actual de dezvoltare a unei tinere cîntărețe de finețe și în același timp de inteligentă definire a ariilor stilistice diverse — Ruxandra Donose. Ea a înfățișat un program amplu de lieduri și arii din care a rezultat tendința de diversificare a intențiilor interpretative în funcție de genul abordat, dar bineînțeles și de consonanța cu propriile afinități. Ne-am bucurat să o aflăm aparținînd unei accepțiuni contemporane a specificității de mezzosoprană, în care primordial dezvoltate sînt suplețea, expresivitatea neagresivă a vocii și mai puțin patosul — în alte, atîtea cazuri, supralicitat — al gravelor. Totuși, apropiate îi sînt în special eroinele *de operă*, cu atît mai atractive cu cît sînt definite cu spiritualitate și intuiție sensibilă, fără îngroșări fals temperamentale. Aria lui Orlovski din *Liliacul* de Johann Strauss a inclus o ușoară ironizare a personajului, prinț snob și ușor blazat, aria *Dalilei* din opera lui Saint-Saëns a fost pătrunsă de o patimă filtrată de reținerea și discreția atît de plăcute ale tinerei artiste, *Seguidilla* din *Carmen* de Bizet a mers către un pitoresc de bun gust și muzicalitate. Este clar că idealurile unor Teresa Berganza sau Frederica von Stade îi sînt apropiate și tinerei noastre cîntărețe, care se dedică reprezentării caracterelor atribuite de creatorii de teatru muzical tipului ei de voce cu păstrarea nestirbită a *ținutei*, convinsă fiind că puterea de vibrație a creației interpretului nu scade — ci dimpotrivă dobîndește rezonanțe semnificative în sensibilitatea publicului de astăzi — prin această creionare nuanțată. Este în fond o atitudine care solicită și rafinarea evoluată a gustului auditoriului — ceea ce mi se pare deosebit de pozitiv pentru artiștii contemporani. Nu mă pot opri la fiecare piesă a programului, dar nu pot uita ecoul deșteptat în fantezia foarte tinerilor ascultători de cîntecul *A venit un lup din crîng* (versuri de George Coșbuc) al lui Gheorghe Dima, povestit cu haz muzical direct de Ruxandra Donose sau (la alta extremă stilistică) de culorile fin pastelate ale melodiilor de Debussy și George Enescu. În concluzie, a fost o prezență — la pian colega de generație a cîntăreței, pianista Corina Ilieș-Ibănescu — de aleasă muzicalitate, penetranță și rafinament, care dovedește cît de plăcută poate fi o voce, chiar și „netunătoare", cînd este dublată de calitățile esențiale, de comprehensiune și pătrundere a adevărurilor interioare ale creațiilor abordate.

În aceeași seară, am ascultat cu deosebit interes o formație de trio, alcătuită din talente proeminente ale studenților instrumentiști de la București și Cluj-Napoca: Liviu Prunaru — vioară, Diana Ligeti — violoncel, Valeriu Rogacev — pian. Este emoționantă năzuința acestor interpreți — colegi și prieteni — de a-și ajusta temperamentele puternice, de a-și modela individualitățile pentru a constitui o formație unitară. Pentru moment, vibrația cea mai adecvată pentru tipul de expresie cameral a găsit-o violoncelista Diana Ligeti: totuși, i-am aflat în unele momente foarte apropiați, în special pe violonistul Liviu Prunaru, cu susținerea de distincție a pianului stăpînit de Valeriu Rogacev și atunci am asistat la reușite concludente, cum au fost paginile din *Trio-ul nr. 1 în mi minor* de Șostakovici — îndeosebi *Lento*. Desigur și *Trio-ul nr. 1 în re minor* de Schumann este admirabil ales pentru a sluji reunirii sufletești a celor trei componenți ai formației și nu ne îndoim că, ținînd seama de momentul cînd așternem aceste rînduri, apropiatul concert de la studio-ul Ateneului va fi constituit încă o treaptă prețioasă în consolidarea valoroasei echipe.

În încheiere, să semnalăm evoluția aproape spectaculoasă — am spune — a tinerei violoniste Irina Mureșanu, elevă a Liceului de artă „George Enescu", care a apărut în „Gala" de la Slobozia acompaniată de o parteneră de excepție, pianista și muziciana Viorica Rădoi. În recitalul din 30 septembrie, am asistat la adevărat sclipiri interpretative. *Sonata în si bemol major, KV 378*, de Mozart a avut spontaneitate și nerv, fără să treacă dincolo de limitele stilistice auto-impuse: vibrato-ul violonistei a vădit penetranță emoțională dar nu a atins teritorii stilistice străine. Tot așa, *Adagio și Rondo în la major* de Schubert, lucrare inclusă în programul concursurilor de vioară recente, a evidențiat chipul în care Irina Mureșanu știe să încadreze figurile ritmice capricioase într-o frază largă și cu simț melodic continuu prezent, respectînd atît sorgintea clasică a multor pagini schuberțiene, cît și duhul vienez de epocă de care nici o notă a poetului romantic al sunetelor nu este străină. Am păstrat înadins pentru sfîrșit ceea ce constituie biruința esențială a violonistei, bine înțeles secondată la un nivel deosebit de însoțitoarea ei din fața claviaturii: *Sonata „torsă" în la minor* de George Enescu. Sesizarea tuturor meandrelor dificilei scriituri violonistice enesciene, găsirea exact a acelui climat emoțional în care această pagină, pînă mai ieri necunoscută, își dobîndește adevărata identitate de bună soră — ca nivel valoric și climat sonor — a *Sonatei a treia pentru pian și vioară* a lui Enescu, într-un cuvînt planarea în înălțimile atmosferei atît de specifice și greu definisabile ale muzicii marelui compozitor român, dau interpretării la care am asistat, în „Gala" de la Slobozia, semnate de Irina Mureșanu (la pian Viorica Rădoi) greutatea specifică a clipelor concertante de excepție.

A. H.

Obiceiuri tradiționale din Banat

Zona Banatului este, se știe, o străveche vatră folclorică cu tradiții înrădăcinate adînc în conștiința locuitorilor, legate atît de muncile agrare, cît și de obiceiurile familiale.

Ansamblul „Banatul" din Timișoara a realizat, de curînd, o interesantă îngemănare a acestor momente definitorii în viața satului românesc, într-un spectacol intitulat sugestiv „Anotimpuri", marcînd, în paralel, riturile agrare specifice fiecărui anotimp și ceremonialul constituirii tinerelor perechi, de la cunoașterea lor pînă la nuntă. Iarna, în cetele de colindători, tinerii se cunosc, primăvara prietenia se întărește printr-un obicei al locului numit „Mătcălău", simbolizînd, de fapt, legătura umană ce se creează între tineri; vara, în anotimpul culesului, tînărul construiește casa ce va deveni căminul tinerei familii, pentru ca toamna, după culesul roadelor cîmpului, să aibă loc nunta, desfășurată după ritualul specific bănățean, la care ia parte toată comunitatea satului. Cu această ocazie, fetele tinere intră în joc pentru prima oară, însoțite de o frumoasă urare făcută de cei prezenți: „Sub picioare ti-e neamul bătrîn / Înainte ți-e neamul cel tînăr / Tu să calci cu grijă pămîntul / Și să joci cu omenie jocurile". Este, de fapt, momentul în care ciclul perechii se reia, pentru a fi continuat într-o desfășurare similară celei abia încheiate.

Într-o formulă inedită, spectacolul face apel la momente caracteristice unui folclor ancestral, în cele mai diverse forme de expresie, vorbind despre rosturile existenței umane, despre comportamentul omului în fața vieții, despre demnitate și înțelegere umană. Este o modalitate de readucere, pe scenă, a folclorului autentic, a cîntecelor și dansurilor legate direct de aceste obiceiuri, rezultat al unei îndelungi cunoașteri, într-o adevărată școală de preluare a folclorului, de cercetare și culegere, care la Timișoara are deja o tradiție de ani, pe care directorul ansamblului, Gelu Stan, și coregraful Emil Dumitru, o coordonează și îndrumă cu competență.

Un alt obicei al locului, Nedeea, a fost prezentată într-un spectacol susținut de orchestra și ansamblul de dansuri al Regionalei C.F.R. Timișoara, dirijor Nicolae Miu, la care au fost invitați să participe soliști cunoscuți din diferite zone ale țării — „La Nedee în Banat / Azi cu drag ne-am adunat / Să petrecem împreună / În cîntec și voie bună / Și-așa cum am poruncit / Goști de fală ne-au venit / Muzicanți din Timișoara / Cîntăreți din toată țara / Toate-s gata / Pita-i coaptă / Nedeea poate să-nceapă" — cuvinte ce preced desfășurarea Nedeii, sărbătoare a satului la care este prezentă toată obștea. *Tineri* interpreți aflați la prima *confruntare* cu publicul — Carmen Oprinescu, Sorina Giulvăzan, Rominița Iucu, Alina Ștefănescu — au evoluat cu siguranță alături de personalități recunoscute ale cîntecului popular — Florica Faur (Bihor), Ileana Constantinescu (Oltenia), Lia Lungu (Banat), Nicolae Furdui Iancu (Alba), Valeria Peter-Predescu (Năsăud) și Tiberiu Ceia (Banat), care au încîntat prin frumusețea melodiilor prezentate, doinele și baladele alternînd cu viguroase ritmuri de joc. Prezența permanentă a dansatorilor, evoluția lor elegantă și spectaculoasă, momentele orchestrale cu secvențe solistice bine realizate, au asigurat cursivitatea și fluența întregului spectacol, desfășurat sub semnul autenticității și bunului gust. Regia a aparținut Liei Lungu și lui Nicolae Miu.

Vorbind despre perpetuarea și valorificarea obiceiurilor tradiționale bănățene, trebuie amintit și „Obiectul de cătănie" prezentat de tineri interpreți pregătiți sub îndrumarea Liei Lungu, care, în doar 4 minute, au realizat o secvență de un lirism și o expresivitate impresionante, surprinzînd plecarea la oaste a feciorilor petrecuți cu drag de tinerele fete.

Trei momente distincte dovedind varietatea și bogăția folclorului bănățean, pe care cercetători și culegători de folclor entuziaști au reușit să-l valorifice scenic într-un mod cu totul deosebit, antrenînd în acest demers și numeroși tineri, care astfel vor duce mai departe moștenirea folclorică în formele sale complexe.

A. F.

Simfonicele Filarmonicii „George Enescu"

Primele două concerte din luna octombrie (joi 5, vineri 6) ale orchestrei simfonice a Filarmonicii George Enescu (imediat după turneul din Uniunea Sovietică) au coincis cu deschiderea stagiunii 89—90 a formației. Mihai Brediceanu a alcătuit acest prim program — Enescu, *Suita I* și Brahms, *Dublul concert pentru vioară și violoncel* și *Simfonia a IV-a* — sub semnul generozității melodice, ce-și păstrează neștirbit atracția față de cele mai largi pături ale ascultătorilor.

În *Suita I* Mihai Brediceanu lasa muzica să curgă și să fiinteze prin propriile-i resurse, neintervenind, aparent, decît arareori, pentru a lumina anume o culoare fastuoasă, sinteza interferenței unor timbruri vibrante, sau o mișcare unduioasă ce dezvăluie neașteptat imaginea în întregul ei.

Sunetul orchestrei, sunetul ei colectiv, are o calitate mult îmbunătățită (comparativ cu stagiunea trecută, de pildă), e mai strălucitor, mai plin, lipsit de asperități, începe să recapete acea individualitate — familiară nouă dar atît de greu de descris —, care a singularizat Filarmonica printre celelalte orchestre. Poate și din acest motiv ne-au plăcut cum au sunat *Suita* de Enescu ș i*Simfonia* de Brahms: mișcarea așezată, la limită, ar fi trebuit să atragă după sine o rarefiere a tensiunii dar tocmai consistența sonoră, de care vorbeam, a salvat muzica de căderea în această stare inertă, ba chiar dimpotrivă, i-a conferit o anumită monumentalitate.

Cît privește interpretarea *Dublului* de Brahms avem de făcut cîteva observații, aproape inevitabile am putea spune. Alcătuirea unui cuplu, de sonate sau concertistic, presupune la cei doi instrumentiști calități comune sau apropierea cît mai strîns posibilă a lor, cum bine se știe. Există un disc cu acest concert, în care David Oistrah și Pierre Fournier etalează o incredibilă unitate, instrumentală și interpretativă, ideală sub acest raport. În concertele de la Ateneu, cei doi soliști sovietici, violonistul Levon Ambarțumian și violoncelistul Aleksandr Kneazev, deși excelenți interpreți, fiecare în parte, n-au reușit, împreună, să împlinească exigența amintită. Violonistul, mai reținut, mai intelectualizat, violoncelistul mai expansiv, își modelau diferit sonoritatea și frazarea nu atît datorită unei neconcordanțe a intențiilor expresive cît, mai ales, temperamentale. Ori componenta temperamentală, implicațiile ei psihice profunde, aproape incontrolabile, sînt în consecință mult mai greu de mlădiat dacă admitem că temperamentul determină stilul personalității și în aceeași măsură al interpretării.

★ ★ ★

Printre nesfîrșitele și insidioasele poluări pe care ne face să le îndurăm civilizația contemporană, cele care interferează domeniul artei par cele mai grave datorită dublei lor agresiuni directe — fizică și psihică. De obicei, cu cît o muzică e mai săracă în substanță, cu atît mijloacele ei tehnice de redare sînt mai stridente. Nu e curios, în acest cadru, să se mai scrie muzică, pentru fi ava voce a clavecinului? Sau această deliberată întoarcere rousseau-istă spre candoarea preclasică semnifică tocmai reacția

spiritualității noastre, păstrătoare, în subconștientul ei, de orizonturi mai senine?

Înclinăm să credem că aceasta este motivația compunerii unui concert pentru clavecin și orchestră de către Eduard Terényi, intitulat *Creanga de aur*, pe care l-am ascultat, ca piesă de deschidere, în concertele din 12 și 13 octombrie ale Filarmonicii George Enescu. De unde titlul său metaforic *Creanga de aur?* Concertul pentru clavecin, percuție și orchestră de cameră, declară compozitorul, este al șaptelea dintr-un ciclu de 12 concerte în stil baroc dar împreună cu alte trei alcătuiește un subciclu de *Anotimpuri muzicale*, ca un omagiu adresat astfel maestrului barocului italian — Vivaldi. Aluzia din titlu se referă la o floare ce apare primăvara *(Ploaie de aur)* și în acest fel concertul de claavecin r fi primul segment al Anotimpurilor muzicale, o Primăvară.

Atmosfera pe care o aduce muzica lui Eduard Terényi, justificată prin regăsirea melodicității, a lumii tonale și a unor structuri tipice epocilor muzicale antecedente, însă impregnată cu elemente sonore moderne, reprezintă sentimntul unui etos baroc modelat prin filtrul mentalității contemporane, care-și caută afinități uitate dar presimțite. Încercarea prezintă un deosebit interes și atractivitate, atît în plan muzical cît și în acela al afinităților semnalate mai sus, ca tentativă de relevare a unității creației culturale în ansamblul ei.

Acurateţea redării, datorată clavecinistei Ecaterina Botar, dirijorului Mircea Cristescu și formației camerale a Filarmonicii, merită de asemenea evidențiată și apreciată laudativ.

O a doua piesă solistică a programului — *Concertul pentru vioară nr. 1 în fa diez minor*, de Henryk Wieniawski, ne-a plăcut mult mai puțin. Știm că pentru mulți ascultători volutele și arabescurile sonore, ce-i drept strălucitoare, ale *Concertului*, sînt un prilej de delectare și aaș se și explică succesul audiției. Numai că toate acestea sînt podoabe ale înfățișării — simplă virtuozitate — și nu e cazul să se lăsăm încîntați de facilitatea amăgitoare a acestei muzici. E păcat ca tînărul violonist Gabriel Croitoru să-și irosească talentul și energia pentru a învinge, problematic, asemenea inutile dificultăți ce făceau deliciul unui public ale cărui exigențe estetice sînt demult perimate.

Cu cît mai frumoase au apărut *Călătoria lui Siegfried pe Rin* (din „Amurgul Zeilor") și mai ales *Preludiul și Moartea Isoldei* (din „Tristan și Isolda"), covîrșitoarea muzică wagneriană, cu dramatica ei aspirație spre ideal, deși n-am regăsit, sub bagheta lui Mircea Cristescu, înfiorarea pe care o așteptăm de fiecare dată cînd reascultăm aceste pagini.

★

★ ★

Cariera dirijorală a lui Ilarion Ionescu-Galați, urmîndu-și curba sa ascendentă, a atins în ultimii ani punctul cel mai înalt. Viziunea sa plastică asupra muzicii îl determină să dea un relief deosebit de pregnant lucrărilor pe care le interpretează și pe care și le alege cu o intuiție sigură. *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz (programată în concertele din 19 și 20 octombrie) face parte din orizontul stilistic ce-i este propriu și îi pune relevant în valoare calitățile interpretative. Nu ne gîndim la știința propriu-zisă a dirijatului — cum se face forma, cum se instituie mișcarea, cum se ierarhizează propunerile tematice — pe care Ilarion Ionescu-Galați o stăpînește temeinic, oricum, dar care se presupune a fi, obligatoriu, în posesia tuturor dirijorilor profesionişti. Avem în vedere o calitate particulară, subsumîndu-le pe toate celelalte, și anume „imprevizatoricul ca sursă primară a oricărui act muzical", după cum spune Furtwängler, element ce contrabalansează consecința funestă a lipsei comuniunii de simțire, a tehnicizării excesive a cîntului orchestral.

Din programul concertului, în afara *Simfoniei fantastice* pe care am amintita-o, au mai făcut parte *Rapsodia română nr. 1* de Constantin Bobescu (o muzică scrisă cu meșteșug după modelul rapsodiilor enesciene) și *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, în si bemol major*, de Johannes Brahms, al cărui solist a fost pianistul Andrei Deleanu. În acest amplu concert, atît de dificil ca tehnică și concepție, realizarea interpretativă a tînărului pianist nu a avut stringența și dezinvolturaa pe care i le cunoșteam. Tempo-ul prea lent al primei părți, fragmentarea continuității pentru a individualiza sensuri izolate, acorduri placate, cu o sonoritate tăioasă, lipsa de profunzime a sunetului în special (specificațiile calitative ale sonorității reprezentînd nuanțe stilistice definitorii), au fost tot atîtea minusuri ale interpretării lui Andrei Deleanu. E drept, alături de momente izbutite, ca trio-ul părții a doua, sau paginile elegiace ale părții a treia, dar, repet, izolate în ansamblu, lăsîndu-ne senzația absenței acelui suflu unitar care dă sensul final al formei.

★

★ ★

Impresia unei creșteri calitative a omogenității sonore a orchestrei Filarmonicii ni s-a confirmat în *simfonia Din lumea nouă* de Dvořák (piesă de rezistență a ultimelor două concerte ale lunii octombrie, 26 ș 127), sub bagheta lui Aurel Niculescu, Paradoxal însă, compartimentul cu cei mai înzestrați instrumentiști — vioara I — este și cel mai neunitar. O preocupare mai insistentă în ceea ce privește uniformizarea soluțiilor tehnice și mai cu seamă a participării egale în cînt, ar rezolva nu numai problema unui compartiment dar ar spori considerabil strălucirea întregii orchestre, știut fiind că primele viori hotărăsc, în majoritatea cazurilor, calitatea ansamblului.

Aurel Niculescu a condus cu siguranță și într-o manieră clasică, să-ispunem așa, adică în acel stil dirijoral axat pe sobrietate, precizie și susținere a tensiunii, fără a-i lipsi diversitatea coloristică și dobîndindu-și unitatea printr-o fermă traducere a concepției interpretative.

Aceeași atitudine a avut-o dirijorul și în *Concertul pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu, lucrare structurată tensiv și dinamic, numai că orchestra de coarde nu și-a susținut pe de-antregul rolul, mai ales în momentele solistice, deloc dificile și totuși nrealizate.

Încîntătorul *Concert pentru două piane, în mi bemol major, K.V.365*, de Mozart, ne-a fost redat de doi artiști remarcabili — Valentin Gheorghiu și mai tînărul pianist elvețian Jean François Antonioli. Admirabilă, la amîndoi, era dispoziția cîntului care lasă în umbră orice artificialitate instrumentală pentru a regăsi plăcerea de a face muzică împreună și de a ne atrage și pe noi, cei din sală, în atmosfera de simplitate luminoasă care este întotdeauna efectul unei înzestrări adînci.

Dan SCURTULESCU

Concertele simfonice ale Radioteleviziunii Paul Popescu — Alexandra Guțu

Cum era și firesc, în anul celei de-a 45-a aniversări a actului de la 23 august 1944, primul concert al stagiunii RTV s-a deschis (în 5 octombrie) cu o lucrare închinată evenimentului: cantata *Eroii eliberării* de Laurențiu Profeta, pe versuri de Eugen Frunză. Sub bagheta dirijorului Paul Popescu, muzica aceasta deopotrivă frumoasă și accesibilă (îmbinînd cu abilitate ecouri din folclor și din genul ușor — deci din cele două domenii de cea mai largă popularitate ale artei sunetelor).

Scanned with OKEN Scanner

Primul concert al stagiunii RTV (5 octombrie) a fost dirijat de Paul Popescu.

Mai puțin ferm și precis ca de obicei a fost dirijorul în rolul de partener al violoncelistei Alexandra Guțu, interpretînd *Concertul în si minor* de Dvořák : numeroase decalaje între solist și orchestră, precum și de partener al violoncelistei Alexandra Guțu, interpretînd *Concertul în si minor* de Dvořák : numeroase decalaje între solist și orchestră, precum și deficiențe de dozaj al intensităților au umbrit execuția. Poate este întrucîtva și vina protagonistei, care uzează de o agogică foarte liberă și de nuanțe prea discrete (în special în pasajele de virtuozitate, care astfel s-au estompat, văduvind lucrarea de forța și strălucirea ce-i sînt proprii).

În schimb, suita simfonică *Șeherezada* a beneficiat de o interpretare ce a exploatat cu inteligență și sensibilitate inspiratul amalgam de calități încorporate în celebra partitură a lui Rimski-Korsakov : monumentalitatea și finețea, forța și misterul, nervul și culoarea (splendid executate au fost solo-urile, în frunte cu acela al viorii — susținut de către concertmaestrul Mihai Brătășanu), viteza nebunească și lentoarea obsedantă.

Tribuna tinerilor interpreți

Ceea ce a distins această „Tribună" de majoritatea concertelor înscrise sub același generic este faptul că nu numai soliștii erau, aici, tinerii — ci și dirijorul : Florin Totan. Și că, deci, alături de lucrările concertante obișnuite, în program figura și o pagină orchestrală, menită să pună în lumină, mai deplin, calitățile acestuia — ceea ce s-a și întîmplat, grație preciziei, vigorii și simțului coloristic cu care Florin Totan a interpretat, în final, *Patru interludii* din opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten.

Partener atent și plin de înțelegere față de experiența concertistică mai redusă a soliștilor pe care îi acompania, dirijorul Florin Totan aa condus însă, mai întîi, *Concertul în do major* de Haydn — avînd-o drept protagonistisă pe violoncelista Diana Ligeti —, *Simfonia spaniolă* de Lalo — alături de violonista Mihaela Smolean — și *Concertino* de Weber — secondîndu-l pe clarinetistul Dan Avramovici. Cu toată diferența de vîrstă și nivel de pregătire între cei trei instrumentiști (Diana Ligeti și Mihaela Smolean fiind încă studente — la Cluj-Napoca, prima, și la București, cea de a doua —, iar Dan Avramovici, absolvent de acum trei ani al Conservatorului din București, avînd deja un palmares în care figurează premii internaționale cucerite la Markneukirchen și Roma), o aceeași victorioasă explozie a talentului a aureolat evoluția tuturor. Diana Ligeti strălucește printr-un sunet amplu, prin vigoareaa și perfecțiunea execuției, ca și prin interesul pe care-l suscită cadențele solistice compuse de ea însăși. Mihaela Smolean adaugă la strălucirea virtuoză o sensibilitate ardentă, dublată de o discreție și un bun gust ce îi conferă o alură de solistă împlinită. Iar Dan Avramovici impresionează prin căldura sensibilității și fantezia elanului romantic pe care le subordonează partiturii.

Intr-un cuvînt, cea dintîi „Tribună a tinerilor interpreți" din actuala stagiune (ce a avut loc în 12 octombrie) a reunit patru valori certe ale noii școli românești.

Ovidiu Bălan — Valentin Gheorghiu

De fapt Valentin Gheorghiu n-a fost singurul solist al concertului dirijat (în 19 octombrie) de către Ovidiu Bălan : alături de el au evoluat, în *Triplul* beethovenian, violonista Cristina Anghelescu și violoncelistul Alexandru Moroșanu. Dar, cum — după pauză — pianistul a mai interpretat și *Rapsodia* lui Rahmaninov *pe o temă de Paganini*, am socotit că i se cuvine a sta singur, alături de dirijor, în titlul cronicii. Mai cu seamă că, dacă *Rapsodia* (cîntată cu o pasiune și un relief dramatic prin care Valentin Gheorghiu — echilibratul, apolinicul Valentin Gheorghiu — se exteriorizează arareori, preferînd îndeobște extrema sobrietate a expresiei) a insuflat publicului un entuziasm de nedescris, manifestat prin minute în șir de aplauze scandate, ovații și solicitări de „bis", *Triplul concert* a produs specialiștilor surpriza fericită a acordului desăvîrșit între soliști — acord ce i se datorează în cel mai înalt grad pianistului. Acord foarte dificil de obținut (atît ca precizie intonațională și ritmică, precum și ca viziune interpretativă) atunci cînd cei trei instrumentiști nu numai că nu practică sistematic împreună muzica de cameră, dar chiar și ocazional se pot întîlni destul de rar spre a lucra o asemenea partitură, fiind fiecare solistul unei alte filarmonici din alt oraș (București, Craiova și Iași). Desigur, succesul interpretării s-a datorat și formei excelente în care s-a aflat violoncelistul (Alexandru Moroșanu parcurgînd, în mod evident, un spectaculos proces de autodepășire), pe umerii căruia se sprijină greutatea unei partituri de extremă dificultate tehnică, și — de asemenea — siguranței pe care o prezintă întotdeauna valoarea violonistei Cristina Anghelescu. Dar reunirea tuturor acestor elemente sub înrîurirea științei și inteligenței interpretative a marelui muzician care este Valentin Gheorghiu a fost aceea care a determinat, în cele din urmă, calitatea de eveniment a execuției *Triplului concert* al Titanului.

Tot astfel, prezența dirijorului Ovidiu Bălan a fost de natură să imprime orchestrei, în acompaniament, acuratețea și supletea indispensabile unei bune interpretări a paginilor concertante, iar în cele două partituri simfonice ale programulu — uvertura *Leonora nr. 3* de Beethoven și *Preludiu și Fugă (Toccata)* de Constantin Silvestri —, rînd pe rînd, dramatismul eroic și, respectiv, forța tensională produsă de ciocnirea stărilor contradictorii. De altfel, lucrarea lui Silvestri, ce a încheiat culminant programul, s-a remarcat și printr-o viziune dirijorală personală, ce înlănțuie mai strîns, într-o contituitate organică, misterul sumbru, amenințător al *Preludiului* și delirul contaminant al *Toccatei*, evoluînd într-un accelerando exploziv.

Horia Andreescu — Dan Grigore

Nu întîmplător concertul din 26 octombrie, închinat Zilei Națiunilor Unite, a fost încredințat de către organizatori dirijorului Horia Andreescu și pianistului Dan Grigore : cei doi mari artiști se află indiscutabil la zenitul carierei și totodată la acela al aprecierii lor de către public. Așa se face că Studioul de concerte al RTV devenise neîncăpător și că fiecare piesă din program era urmată de interminabilele rafale de aplauze și ovații. Entuziasmul auditoriului era determinat atît de calitatea execuției orchestrale (rar de tot întîlnită aici la asemenea parametri — așa cum o dovedea, cel mai convingător, evoluția partidei de violoncele în scherzo-ul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, condus într-un tempo incredibil), cît și de autenticitatea și originalitatea viziunii interpretative. Căci, așa cum în concepția lui Horia Andreescu *Poema Română* a lui George Enescu își dezvăluie sugestivitatea vizuală cu o forță cuceritoare, ca și modernitatea-i surprinzătoare pentru o partitură de extremă tinerețe a autorului, iar *Simfonia Destinului* își deplasează centrul de greutate asupra scherzo-ului (care-și dezvăluie, la rîndu-i, modernitatea scriiturii ce anticipă la un moment dat — în secțiunea în pizzicato —

Scanned with OKEN Scanner

Visul unei nopți de sabat din *Fantastica* lui Berlioz), încărcat cu chintesența întregii drame, tot astfel *Imperialul* capătă, în interpretarea lui Dan Grigore — și în aceea, intim asumată, a dirijorului — expresia cea mai adecvată numelui pe care *Concertul nr. 5* al Titanului l-a primit : expresie țesută din strălucire și forță, din elegență și perfecțiune cu adevărat majestuoase. Iar avalanșa de „bis"-uri oferite de Dan Grigore la cererea mereu reînnoită a publicului și-a găsit pandantul, după încheierea programului, în căldura cu care publicul l-a răsplătit pe Horia Andreescu pentru acest concert de excepție, ce va rămîne vreme îndelungată gravat — cu valoare de eveniment — în memoria melomanilor.

Luminița VARTOLOMEI

Un eveniment al actualei stagiuni de concerte — integrala sonatelor beethoveniene pentru pian

Inițiativă pe cît de valoroasă în sine pe atît de utilă, prezentarea ciclului integral al sonatelor beethoveniene pentru pian în Studioul de concerte al Radioteleviziunii trebuie salutată drept un act de cultură menit a înlesni publicului mai tînăr contactul cu marile capodopere ale culturii universale. La noi sau pe alte meridiane culturale, ediția integrală a acestor sonate se prezintă, de obicei, în viziunea unui unic artist interpret, marcînd punctul de vedere temeinic fundament al unei personalități mature ce își formulează concluziile unor prelungite și rodnice meditații ; cu mai bine de un deceniu în urmă, în viața noastră de concert, în sala mare a Ateneului Român, ciclul integral al sonatelor beethoveniene a fost prezentat de Gheorghe Halmoș, o parte dintre sonate fiind, ulterior, înregistrate în studiourile Radiodifuziunii Române ; s-a încercat, atunci, definirea unui punct de vedere academic, interpretul mobilizîndu-și ultimele resurse în finalul carierei sale.

De această dată, în Studioul de concerte al Radioteleviziunii, actuala ediție a ciclului sonatelor beethoveniene pare a fi susținută — grație strădaniilor criticului muzical Iosif Sava — de o motivație prioritar educativă cu totul lăudabilă ce vizează în primul rînd publicul tînăr. Desfășurate pe o perioadă de 6 luni, cele 11 concerte ale ciclului sînt prevăzute a beneficia de comentariul atît de pertinent al compozitorului și profesorului Ștefan Niculescu ; analitică, fără a pierde însă contactul cu publicul meloman, expunerea domniei sale este vădit ancorată în contextul muzical al structurilor beethoveniene prezentate.

Analizînd componența grupului de interpreți invitați să participe la realizarea propriu-zisă a ciclului, voi menționa faptul că alegerea este largă, de loc limitativă, de la nivelul maeștrilor, al soliștilor de vădită circulație în viața noastră de concert, la acela al studenților conservatoarelor sau al elevilor deosebit de dotați ai liceelor de artă. Se demonstrează astfel, o dată în plus, că tînăra generație de interpreți dispune nu numai de o firească deschidere față de marile valori ale clasicismului muzical, dar, în egală măsură, de acel temeinic arsenal de mijloace capabile a transpune în fapt sonor-artistic măreția gîndirii componistice beethoveniene ; se demonstrează că educația muzicală-artistică a tinerilor interpreți dispune de o bază bună, de o formație clasică bine consolidată.

Susținut în ziua de 17 octombrie, primul concert al serialului beethovenian i-a avut drept protagoniști pe pianiștii Dana Borșan — interpretă a Sonatelor *op. 31 nr. 2, în re minor*, supranumită „cu recitativ", și *op. 101, în la major*, pe de o parte, și pe Gabriel Amiraș, pe de alta, interpret al *Sonatei p. 109, în mi major*. Indiscutabil, cel mai împlinit moment interpretativ al serii de muzică l-a constituit prezentarea *Sonatei în re minor*, realizată în sensul unei coeziuni ferme a elementelor discursului muzical, cu o determinare expresivă clară și nu șarjată a evenimentelor muzicale ale lucrării, cu o succesiune perfect logică a acestora în planul programului psihologic al sonatei, cu o susținere timbral-sonoră de o acuitate impresionantă ; următoarea *Sonată, în la major*, una dintre cele mai dificile ale întregului ciclu, a fost — în schimb — redată cu destule deficiențe de ordin tehnic, prezente circumstanțial și, probabil, determinate de o discontinuă concentrare în cînt. Ultima lucrare a concertului, *Sonata op. 109, în mi major*, a dispus de o linie a construcției admirabil trasată, de o manieră poate prea demonstrativă atît a jocului pianistic cît și a intențiilor de structurare a momentelor evoluției muzicale, cu o pedalizare deseori prea pronunțată, ce atenuează claritatea însăși a declamației muzicale, de altfel concepută și realizată în mod unitar.

Dumitru AVAKIAN

Un „olimpian" al clarinetului

Tot mai des se vorbește în ultima vreme despre *dirijorul* Aurelian Octav Popa, despre reușitele obținute cu bagheta, în fața ansamblului cameral și simfonic. Dar, parcă vrînd să ne readucă aminte că, în primul rînd, forțele talentului său au fost puse în slujba interpretării instrumentale, Aurelian Octav Popa a oferit — în ultima zi a lunii octombrie, în Studioulde Concerteal Radiodifuziunii — un recital intitulat *Johannes Brahms, creații camerale cu clarinet*. Recital de real interes, ce și-a propus să pună în valoare bijuterii muzicale mai rar cîntate pe marile podiumuri ale capitalei, ce merită însă cu prisosință cunoașterea și prețuirea publicului. Din păcate, datorită unor stîngăcii organizatorice — prezentarea laconică a recitalului la sfîrșitul unui afiș încărcat, lipsa programelor de sală — o mică parte a melomanilor au putut să beneficieze de întîlnirea cu cel mai de seamă clarinetist romîn și să afle conținutul programului.

Cele două *Sonate pentru clarinet și pian op. 120* și *Cvintetul op. 115* au căpătat în viziunea lui Aurelian Octav Popa — susținut modest de pianista Cristina Stănescu și de un cvartet inedit — încărcătura romantică brahmsiană, acea atît de proporționată efuziune lirică a compozitorului german care sub mantia „academismului" ce i s-a reproșat, ascundea o trăire și o expresivitate tulburătoare. Exact această latură, oarecum ascunsă dar de fapt primordială, a creațiilor lui Brahms a redat-o Aurelian Octav Popa, clarinetist cu uluitoare rafinamente dinamice pe spații mici, muzician pentru care nuanțele se constituie într-o infinitate de valori, dovadă *de crescendo*-ul de la *piano* la *pianissimo* și apoi la *pianissimo posibile*, duioșia cîntului în *mezzo-piano* sau calitatea sunetului în *forte* și în registrul acut. Frazarea cu largi disponibilități, creînd întinse suprafețe unite sub arcul *legato*-ului, filajele, dezlănțuirile agogice năvalnice, ca și egalitatea timbrală pe vaste desfășurări în generosul ambitus al instrumentului, totala participare și dăruire în actul interpretativ, sînt doar cîteva din datele ce au conturat personalitatea evoluției lui Aurelian Octav Popa și succesul recitalului acestui artist de înaltă ținută.

Mihai COSMA

Scanned with OKEN Scanner

Actualitatea muzicală românească

Formația „Archaeus" se canfundă de cîțiva ani cu fenomenul muzical contemporan, mai ales cu filonul dinamic al creației românești de astăzi. Este recunoscut de altfel aportul său benefic, alături de alte cîteva ansambluri de același gen, la impulsionarea și realizarea multor opere ce reprezintă repere ale valoroasei noastre componistici. „Archaeus" a atins deja nivelul unui „organism" vibrator matur, omogen, mobil în acoperirea exigențelor artei moderne, deschis celor mai diverse atitudini și strategii artistice. Aceste calități s-au consolidat în timp, dar ele nu s-au supus efemerului datorită, cu precădere, remarcabililor interpreți ce alcătuiesc „Archaeus" — ne referim la Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Alexandru Matei, Vasile Colțea, Iulia Mocioc, Vasile Mocioc, Marius Lăcraru, Vasile Macovei, — condus cu perseverență și profundă implicare în actul interpretativ de „mentorul" său, compozitorului Liviu Dănceanu. „Atelier" sau „Șantier de lucru", cum adesea se intitulează clasa concertelor de felul celui prezentat la Ateneu (în 9 octombrie) sînt generice ce denotă un anumit aspect al muzicii contemporane, acela al devenirii ei permanente, al căutării neobosite de noi orizonturi tehnice sau și estetice. Programul de acum a inclus lucrări de compozitorii Șerban Nichifor, Fred Popovici, Nicolae Brînduș, Călin Ioachimescu și Liviu Dănceanu — cîteva prime audiții și partituri deja cunoscute .Ele au beneficiat de aprecierile reputatului muzician Doru Popovici și de prezentările autorilor înșiși, recitalul cameral avînd, din pornire, caracterul unui dalog fertil creator-interpret-public. Lucrările, la rîndul lor, au portretizat personalități multiple, distincte ca temperament, formație sau gîndire muzicală.

Dintre cei mai tineri, Șerban Nichifor apare atras, în *Anastasis* (primă audiție), și nu pentru prima oară, de universuri îndepărtate, de această dată de coloratură bizantină. Cadrul ideatic — semnificația mitului păsării Phoenix — întregește suportul tematic înscris într-un veritabil tunel al timpului. Întoarcerea la trecut, căutarea sa se realizează, în muzica lui Șerban Nichifor, la nivelul substanței sonore și anume în dezvoltarea unor linii melodice ample, substanțiale și a unor ritmuri multiple, în crearea unei atmosfere expresive de tonuri instrumentale rafinate.

Fred Popovici poate fi încadrat în schimb într-o altă direcție creatoare, de sorginte analitică, ce pleacă de la particular la general, de la intima constituție a sunetului la reorganizarea discursului în ansamblu. În *Sonata pentru vioară și percuție* (primă audiție) se naște un dialog în doi dezvoltat, prin travaliul intens, în desenul unei curbe ascensionale de tensiune. Compozitorul construiește gradat materialul sonor, concis în esență, supus în desfășurarea sa unor multiple forme de transfigurare. Vioara ș ipercuția degajă intonațional și ritmic „teme" ce ajung să se împletească, să colaboreze într-un tot unitar. Planurile polivalente ale celor două entități instrumentale ating praguri de reală complexitate într-un proces de elaborată factură, dar și de bogată fantezie, riguros controlată de altfel de logica unei metaforice „matematici" muzicale.

Celli-phonia de Călin Ioachimescu se înscrie pe filiera experiențelor de natură acustică, sintetizînd multiplele posibilități ale unui singur instrument, violoncelul. O voce pusă în reverberație cu sine însăși, augmentată prin înregistrări pe bandă magnetică, reușește să creeze și poezie, și dramatism, și culoare, uninidu-se în spirale ale aceluiași unic corp rezonator. Lucrarea își dezvăluie potențialul nu numai la nivelul pur acustic, prin crearea de noi sonorități la granță cu cele de factură electronică, ci și prin calitatea expresivă, încărcătura emoțională pe care o degajă cu pregnanță.

În lucrarea sa *Archaeus*, compozitorul Liviu Dănceanu pornește de la o idee călăuzitoare desprinsă dintr-o pagină eminesciană (partitura este de altfel dedicată lui Eminescu și filosofului Constantin Noica) ce se referă în principal la însușiri ce pot fi, dar nu există încă. Muzical, ideea prinde viață în conturile unei perpetue înfioriri, reflectînd cursivitatea discursului condus optim spre ampla cadență finală a viorii. Tonul liric învăluie întregul text muzical, de armonioasă consonanță a liniilor sale directoare.

Regîndind faptul creator ca o lectură a activității muzicale în strînsă legătură cu actul interpretativ, compozitorul Nicolae Brînduș experimentează terenuri ale comportamentului uman în condițiile speciale ale fenomenului artistic sonor. *Cantus-firmus — Harmonia* definește poetica operei deschise, mereu revigorată, la fiecare din audițiile pe scena de concert. Dacă instrumentiștii, emancipați din rolul lor obișnuit de simpli „executanți" — explica Nicolae Brînduș — reușesc sau nu să realizeze o versiune viabilă a partiturii, acesta este pînă la urmă jocul hazardului. Și totuși lucrurile nu stau așa, căci *Cantus-firmus* cuprinde în forul său interior o sumă de date componistice cu putere virtuală de excepție ce răzbat în oricare din aleatoarele variante posibile. Riscul, în fapt, este minim ; compozitorul are simțul spectacolului, al aventurii în lumea sonoră pe care o plămădește viguros, spiritual, în marginile unei personale și grăitoare stilistici.

Antigona RĂDULESCU

Integrala cvartetelor de coarde de Brahms (ansamblul „Forum")

O reîntîlnire cu formația academică „Forum" reprezintă, putem afirma cu certitudine, un moment cameral demn de toată atenția, garanția reușitei muzicale a evenimentului respectiv fiind indubitabilă. Ne reamintim cu plăcere îndelungatul periplu beethovenian pe care l-am parcurs alături de cvartetul de coarde al Conservatorului bucureștean în anii trecuți, fiecare „Seară Beethoven" constituind o nouă treaptă pe scara ascensiunii artistice interpretative. De data aceasta cei patru muzicieni (Petre Lefterescu, Octavian Rațiu, Dorel Pașcu și Vasile Țugui) ne-au propus un program Johannes Brahms : *Cvartetul în la minor, op. 51 nr. 2, Cvartetul în si bemol major, op. 67* și *Cvartetul în do minor, op. 51 nr. 1* (în ordinea prezentării lor în program), Brahms a fost și rămîne un „personaj" singular al Romantismului, îmbinînd într-o manieră unică sensibilitatea epocii sale cu echilibrul clasic. Acest adevărat cult al formei, această cantonare permanentă pe reperele certitudinilor arhitectonice clasice nu-l împiedică însă nici un moment să aspire către frumoasele, profundele perspective umane către visare, poezie pe care le deschide, cu generozitate, Romantismul. Tumultul nestăvilit al sentimentelor, dezlănțuirea pasiunilor, toate acestea se produc, miraculos, sub „controlul" unei inteligențe ce nu permite nici un moment de dezechilibru marind, paradoxal, instinctul cu luciditatea. Pare ușor să cînți Brahms ; în realitate este foarte greu ; foarte greu întrucît este atît de dificil să găsești acea cale „de mijloc" în care să surprinzi candoarea mozartiană, patosul beethovenian, nostalgia schumanniană și tumultul wagnerian, toate într-un inconfundabil și atît de personal amestec numit Brahms, compozitorul (poate !) cel mai viabil al unei epoci atît de fecunde în creatori de muzică de autentică valoare.

Iată deci, o sarcină majoră se ridică în fața temerarilor care se încumetă să străbată aceste teritorii atît de cunoscute (aparent) dar atît de dificile

Scanned with OKEN Scanner

în a fi descifrate. Mulți cîntă Brahms, puțin îl înțeleg așa cum trebuie. Este adevărat, din cauza construcției severe, solide a lucrărilor sale, Brahms poate fi interpretat cu un anumit succes pînă la un moment dat ; de aici mai departe însă rămîne ca versiunile cu adevărat valoroase să fie privilegiul acelor puțini aleși care reușesc acea dificilă alchimie topind clasicul și romanticul într-o unică retortă, rezultatul fiind acel abur dens, învăluitor, amețitor și totuși atît de transparent numit, invariabil... Brahms.

Nu exagerăm spunînd că abordarea cvartetelor de coarde brahmsiene este un act aproape echivalent ca temeritate cu interpretarea lui op. 127 sau op. 135 de Beethoven ; poate, din anumite puncte de vedere, mai dificil chiar (poate ?!). Cu o asemenea sarcină asumată, „Forum" a debutat cu o oarecare timiditate în *op. 51 nr. 2. Op. 67* a marcat o evidentă creștere interpretativă, cotele atinse aici fiind înalte pentru ca *do minorul (op. 51 nr. 1* — capodopera brahmsiană a genului) să ne conducă către zonele interpretative de maximă altitudine. Mai ales aici formația și-a etalat deosebitele virtuți muzicale (sub raportul sensibilității și al tehnicii), valențele intelectuale ale muzicienilor componenți fiind cu prisosință probate de construcțiile îngrijite ale detaliilor și ale ansamblului. Rezultatul a fost pe măsură și ne gîndeam că o înregistrare specială ar consemna un moment semnificativ, o realizare certă a interpretării camerale românești. Sperăm ca forurile de resort să ne „audă" pentru ca, consemnînd pe bandă sau disc versiunea „Forum", să poată bucura și pe cei care nu au putut fi în Sala Ateneului Român miercuri 4 octombrie, cu o versiune interpretativă de cea mai bună calitate a cvartetelor brahmsiene.

Dan BUCIU

CLUJ

Toamna muzicală clujeană '89 (Concertele și recitalurile Filarmonicii)

Fără comentarii de prisos și avînd ferma convingere că afirmația noastră nu va constitui pentru nimeni o surpriză, vom spune din capul locului că momentul de vîrf al festivalului, o adevărată sărbătoare a muzicii, l-a constituit fenomenala evoluție în *Concertul K.V.271* de Mozart — marți, 10 octombrie, — a acestui mare talent care este micuța pianistă Mihaela Ursuleasa ! Desigur, după o asemenea apariție, doar un artist de talia lui Cristian Mandeal — excelent și ca acompaniator, — ar mai fi putut suscita în continuare interesul publicului, viziunea sa asupra suitei *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, întrunind unanime sufragii. Din păcate însă, *Simfonia a II-a „Din inimi"* a lui Ulpiu Vlad, — lucrare remarcabilă prin echilibrul formei, structura unitară, varietatea coloritului armonic, scriitura heterofonică și polifonică, totul în scopul exprimării unui conținut consistent — nu a putut beneficia de maxima atenție din partea unui auditoriu aflat în tensiunea așteptării excepționalului eveniment la care ne-am referit anterior.

După cum se vede, valoarea prestațiilor ne obligă la nerespectarea ordinei cronologice în expunerea manifestărilor. Astfel, vom menționa în continuare — și nu în al doilea sau al treilea rînd — faptul că suprema satisfacție estetică ne-a oferit și de această dată, maestrul Marin Constantin în fruntea celebrului „Madrigal" — luni, 9 octombrie — într-un program alcătuit din muzică preclasică și creații autohtone, mai vechi sau contemporane, mențione aparte cuvenindu-se, după opinia noastră — tălmăcirii lucrării lui Cornel Țăranu ,intitulată *Testament* (cel al maicii Teofana, Mama lui Mihai Viteazu') care a produs o puternică impresie asupra numerosului public prezent în sală.

De asemenea, sub semnul evenimentelor de prim ordin se înscrie și prima audiție a *Concertului pentru oboi și orchestră* de Sigismund Toduță — vineri, 29 septembrie — în magistrala interpretare a lui Marc Aurel — lucrare cu un pronunțat caracter liric meditativ, ce-și trage seva din cîntecul nostru doinit și care consttiuie, sîntem convinși, un moment de referință în literatura genului respectiv — precum și strălucitoarea versiune a poemului simfonic *Seherezada* de Rimski-Korsakov, oferită de tînărul dirijor bulgar, Emil Tabakov, vineri — 6 octombrie.

Pentru „Cvartetul Transilvan", festivalul a însemnat un prilej de confirmare a remarcabilului potențial al formației, prin interpretarea *cvartetelor op. 18 nr. 5 și nr. 4 de* L. V. Beethoven și a *Cvartetului nr. 2* de Șerban Nichifor (p.a.), creație realizată cu indiscutabilă măestrie profesională, în care se succed momente de vibrație lirică, pline de duioșie, intervenții spirituale de bun gust, sau secvențe care îndeamnă la meditație. Deosebit de apreciată a fost și prestația formației „Trio Contraste" din Timișoara, în recitalul său din sala Studio a Conservatorului „G. Dima" — luni, 2 octombrie — alături de „Ars Nova". Am putut asculta astfel, într-o convingătoare tălmăcire : *Sincronie IV* de Ștefan Niculescu, în care ansamblul — pian, percuție, clarinet — acționează ca un singur instrument cu o bogată paletă coloristică ; C. Țăranu, dificila *Toccata ostinato* pentru saxofon, percuție și pian, cu ritmuri și accente imprevizibile ; Alexandru Golovin : *Cadența și ostinato* pentru percuție și pian, o succintă dar judicios constituită lucrare, cu ritmuri și acorduri ostinate, într-un larg ambitus dinamic ; *Exorcism* de R. Georgescu, un gen de spectacol cu muzică în stil declamator, uzînd de diverse efecte coloristice îndeosebi la clarinet și în sfîrșit, *Doubles duos* de A. Vieru, pentru saxofon, pian și percuție, o lucrare plină de farmec poetic, bazată pe contraste ritmico-melodice, de mare virtuozitate pentru ansamblul cameral. (Excelenta formație a mai interpretat și piesa *Because going nowhere takes a long time* de Rob du Bois, o muzică spirituală cu diverse atitudini scenice expresive).

În continuare „Ars Nova" a prezentat, pe lîngă interesante creații în primă audiție, de Giacinto Scelsi, Ivo Petric și Iannis Xenakis, o *Simfonie vocală pentru mezzosoprană, bas și orchestră de cameră* (p.a.a.) intitulată *Memento* pe versuri de Paul Celan, de Cornel Țăranu, în care autorul relevă prin intermediul muzicii, latura dramatică a creației poetului, ca reflectare a existenței sale zbuciumate din timpul războiului.

Dintre soliști, la nivelul profesional binecunoscut a evoluat Ștefan Ruha, ca interpret al concertelor de vioară de J. Haydn *(Do major)* — marți, 3 octombrie, cu orchestra de cameră condusă de Mircea Cristescu — și Sibelius, în colaborare cu Filarmonica, dirijată de Emil Tabakov — vineri, 6 octombrie, iar în recitalul de orgă, Kamila Klugorova (Cehoslovacia), a prezentat în optime condițiuni, — luni, 2 octombrie — un program cu lucrări de F. Mehdelssohn Bartholdy, J. S. Bach, Eben Janacek. Din nefericire, ne vedem obligați să o spunem, evoluția modestă a cuplului Levon Ambarțumian — vioară și Alexandru Kneazev — violoncel, în „Dublul..." de J. Brahms (vineri, 29 septembrie cu ocazia concertului inaugural), a constituit o decepție pentru publicul clujean, pe care mesagerii artei interpretative sovietice de pînă acum, l-au obișnuit cu prestații de cel mai înalt nivel. În ceea ce privește orchestra de cameră a Filarmonicii dirijată de

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Cristescu, în concertul susținut marți, 3 octombrie, s-au putut observa unele carențe de omogenitate, de intonație sau sincronizare, cauzate fără îndoială de lipsa unei activități mai susținute a acestei formații.

Ansamblul coral al Filarmonicii, condus de Cornel Groza, ne-a oferit, joi — 5 octombrie, un program variat, cuprinzînd pe lîngă lucrări de O. di Lasso, L. Marenzio, J. S. Bach, J. Brahms sau Cl. Debussy, creații autohtone în primă audiție absolută : D. Voiculescu — *La steaua*, pe versurile eminesciene (cu un rafinat colorit armonic) ; F. Donceanu — triptic cu *Tablouri bacoviene (Rar, Matinală, Decor)*, cu inspirate armonii, contururi melodice expresive și fantezie ritmică din care se detașează, după opinia noastră, ultima parte datorită sugestivității atmosferei ; A. Pop — *Iubiri*, ciclu pe versuri de Reiner Maria Rilke, unde am distins binecunoscuta măiestrie a compozitorului în conducerea vocilor și exploatarea funcțională a coloritului acestora. Ultima lucrare prezentată a fost cea a Irinei Odăgescu, intitulată *De doi*, (cu participarea unui grup de percuționiști) remarcabilă prin expresivitatea limbajului contemporan utilizat, simțul formei și al dozării tensiunilor. (Am dori totuși să recomandăm acestui valoros ansamblu coral, o mai rafinată investigare a resurselor expresive ale cuvîntului ; ceea ce înseamnă desigur mult mai mult decît o bună dicțiune.)

În interpretarea orchestrei de cameră a Filarmonicii dirijată de Mircea Cristescu — marți 3 octombrie — am ascultat o altă creație în primă audiție, intitulată *Pădurea de argint* —, *Eminesciana* —, *Concerto nr. 8* pentru percuție solo și orchestră de cameră de E. Terenyi cu un colorit diafan specific vibrafonului, marimbei, celestei ș.a., al cărei succes de public se datorează în mare măsură excelentei interpretări a lui Grigore Pop.

În mod inexplicabil, concertul „Din creația compozitorilor clujeni" — duminică 8 octombrie — a inclus doar două prime audiții : D. Voiculescu — *Toccata* pentru pian (interpretată de autor) de un inedit caracter liric, exprimat prin contururile melodice generate de succesiunea rapidă a acordurilor, și L. Comes — *Dialoguri* pentru clarinet, fagot și percuție (interpreți : I. Goilă, B. Barabas și Grigore Pop) lucrare scrisă cu fantezie armonică și coloristică. Programul a mai cuprins în reluare, *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* de S. Toduță (interpreți : Gavril Costea și Ninuca Oșanu-Pop), G. Jodal — *Trei piese pentru două piane* (interpreți Monica Noveanu și Paul Buzaș), V. Timaru : *Parodii vocal-instrumentale* pe versuri de G. Topîrceanu (interpreți : Gh. Roșu, „Cvartetul Transilvan" și Ansamblul de percuție condus de Grigore Pop) și C. Râpă — *Terra* pentru ansamblu de percuție, p. I și a II-a. Considerăm totuși că într-o asemenea conjunctură cum este cea oferită de „Toamna muzicală...", creatorii clujeni ar trebui să solicite — mai cu seamă *cu această ocazie* — programări în premieră absolută, care ar avea menirea de a înscrie participarea lor, ca unul din cele mai importante evenimente ale festivalului.

Casiu BARBU

BACĂU

„Zilele muzicii contemporane", ediția a IV-a

În cîmpul întins al muzicii, creația contemporană trebuie să se bucure de atenție specială, căci ea este oglinda sensibilă a vremii noastre și rămîne în timp ca mărturie a aspirațiilor și împlinirilor prezentului. Iată de ce promovarea ei pe toate căile este o datorie nu numai culturală, ci și socială în genere și în ultimă instanță — de ce nu ? — istorică. Inițiativa băcăoană de a organiza „Zilele muzicii contemporane" este plină de semnificații și depășește condiția locală, căpătînd dimensiuni și rezonanțe ample. Anul acesta s-a desfășurat, între 12 și 14 octombrie, cea de a IV-a ediție. Este greu de cuprins în trei zile un repertoriu reprezentativ, astfel încît imaginea completă și elocventă a creației contemporane rămîne o himeră, chiar și parcurgînd un număr impresionant de ediții ; „Zilele" reprezintă, totuși, o parte a întregului — și încă una consistentă.

Prima zi. După însuflețitul și cumpănitul cuvînt de deschidere rostit de publicistul Vasile Pruteanu, am ascultat mai întîi excelentul cvartet de coarde „Transilvan" din Cluj-Napoca (George Dudea, Nicușor Silaghi, Marius Surășan, Vasile Jucan), sudat prin cultura sunetului și atitudinea camerală autentică. În *Muzică pentru flaut și cvartet de coarde* de Milan Novak i s-a alăturat (integrat e cuvîntul mai potrivit) Dorel Baicu. *Cvartetul nr. 2* de Șerban Nichifor a învederat darul melodic, bogăția de idei, profesionalismul scriiturii, diversitatea paletei stilistice din care își trage inspirația, indiscutabila vitalitate și atractivitate caracteristică creației luate în ansamblu a acestui tînăr — nu mă sfiesc să-i spun — maestru. Așa cum șade bine, cvartetul „Transilvan" a prezentat și o lucrare a concitadinului Hans-Peter Türk, *Meditație la KV 499*, creație de exemplară unitate de limbaj, cunoscută nu numai în țara noastră (acum cîțiva ani am ascultat-o la Berlin). Formația clujeană a impresionat prin seriozitatea, căldura și eficiența actului interpretativ. În continuare s-a executat *Sonata pentru fagot și pian* de Mihael a Vozganian (Camil Marinescu și autoarea). Cele trei secțiuni curg una-ntr-alta, iar limbajul constă în elemente motivice (în sens orizontal, vertical, timbral chiar) înlănțuite cu logică și fantezie. Binecunoscutul Trio „Syrinx" (Dorel Baicu, Dorin Gliga, Pavel Ionescu), la a.e cărui victorii internaționale (în Anglia, Italia, Elveția) s-a adăugat anul acesta premiul obținut la Tokio, a cîntat *Trio* de Ilia Zelenka, oarecum neoclasic, trei părți dintr-o lucrare cenușie a lui Horst Ebenhon și *Trio* de Cristian Misievici, în care melopeea de rezonanță bizantină alternează organic cu piloni unisonici (a la Ștefan Niculescu) și ritmurile de înțeles variat și avîntat.

Ziua a doua a fost ocupată de concertul simfonic al orchestrei locale, condusă cu însuflețire și pricepere de Ovidiu Bălan, dirijor foarte activ, din plin dăruit muzicii contemporane. În *Evolutiones* de Michael Adamis (compozitor grec născut în 1929) se simt de la primele măsuri seva folclorică, evitarea speculativului în favoarea substanței, evidențiată cu siguranță, a scriiturii. E o muzică familiară auzului nostru, datorită punctelor de convergență de ordin geografic și istoric (elementele bizantine). *Concertul pentru fagot și orchestră* de Liviu Dănceanu a fost cîntat de Vasile Macovei, instrumentist versat în tălmăcirea muzicii noi. Lucrarea se impune prin variațiuni ritmice, intonaționale, prin efecte instrumentale în blocuri și fascicole de imitate, prin explorări timbrale generate de variația grifurii pe același sunet, prin introducerea vocii ca factor timbral (variat prin schimbarea vocalei), prin adaosul benzii magnetice cu sonorități ambientale (vorbe întretăiate, zgomot stradal) în crescendo. Iată gîndurile autorului exprimate în programul de sală : „Dincolo de aspectul său concertant, lucrarea adăpostește o sumă de preocupări, fie în cea a ontologicului și cosmologicului, configurate sonor prin șapte tipuri de structuri din ale căror avataruri se recuperează forma celor trei părți (secțiuni) — alcătuire analogă în ansamblul genului concertant de factură tradițională". *Simfonia a V-a* de Liana Alexandra, lucrare familiară nouă, care denotă elanul componistic al autoarei, vîna melodică, vigoa-

Scanned with OKEN Scanner

rea armonică, imaginația timbrală, inventia inepuizabilă în prezentarea elementelor repetitive, a încheiat concertul într-o notă expansivă.

Ultima zi a fost, prin simetrie, dedicată tot genului cameral. Evoluția Trioului „Mozart" din R. S. Cehoslovacă (Jaroslav Marek — clarinet, Stephan Britvik — clarinet, Emil Polak — fagot) a vădit profesionalism, explicabil prin tradiția cultivării instrumentelor de suflat. Programul *(Suita* de Krachtvil, *Simfonia „Scandalosa"* de Fucik, *Divertismentul* de Dousa) s-a situat în marginea protilului manifestării băcăoane. Prestația Atelierului de muzică contemporană „Archaeus" (Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Vasile Mocioc, Marius Lăcraru, Vasile Colțea, Alexandru Matei, Vasile Macovei, Liviu Dănceanu — a cărui modestie îl face să evite menționarea, în afișe și programe, că este conducătorul muzical, inițiatorul și sufletul unei formații de exemplară stabilitate a componenței, activă și stimulatoare) a încheiat în mod semnificativ șirul de concerte. Pe lîngă numerele din *Tierkreis* de Stockhausen, în care fiecare „archaeu" și-a etalat, solistic, virtuozitatea, am ascultat creații de Doina Rotaru *(Ceasuri)*, Mihnea Brumariu *(Quasi-Cocktail Music pentru Archaeus)*, Șerban Nichifor *(Anastasis)*, Liviu Dănceanu *(Quartetto, Aria 6)* care, cu diferențele firești și specifice, au vădit, toate, substanță, idei, ingeniozitate, expresivitate.

Conchizînd, să subliniem că la recenta ediție repertoriile, calitatea interpretărilor mărturisesc preocuparea inimoasă și competență înaltă. Dacă prima ediție a fost de încercare, cea de a II-a de confirmare, următoarea marcînd consecvența, începînd cu cea de a IV-a se poate vorbi de o tradiție. O tradiție care obligă — pe organizatori, realizatori, public deopotrivă — la perpetuarea și îmbogățirea unei manifestări care poate și trebuie să se înscrie temeinic în conștiința actualei generații ca o înfăptuire culturală de seamă.

Petre CODREANU

Gala tinerilor concertiști (ediția a 62-a)

Orchestra simfonică din Bacău și dirijorul ei permanent Ovidiu Bălan au într-adevăr o activitate impresionantă : i-am ascultat de curînd la Ateneu (vezi cronica din numărul trecut a lui Liviu Dănceanu), între 12 și 14 octombrie au luat parte la „Zilele muzicii contemporane", eveniment de răsunet și exemplar din multe puncte de vedere pentru întreaga mișcare muzicală românească (vezi cronica, precedentă celei de față, a lui Petre Codreanu) ; cînd am ajuns la Bacău, la început de noiembrie, bravii muzicieni de aici tocmai își despachetaseră bagajele după turneul de succes în R. S. S. Moldovenească, cu concerte la Chișinău, Bălți și Orhei. Așa că, a 62-a „Gală a tinerilor concertiști", din seria celor inițiate și organizate de Colegiul criticilor muzicali din Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M. — (se cuvine să menționez contribuția esențială a colegului Dumitru Avakian, adesea împreună cu Edgar Elian, la reușita acestui mai mult decît lăudabil serial) venea, ea însăși, după eforturi susținute în planul inițiativelor artistice și a realizării lor efective. De-a lungul celor trei substanțiale și dificile programe, înfățișate la 3, 4 și 5 noiembrie, am admirat devotamentul și eficiența cu care au fost sprijinite aparițiile a numeroși tineri solisti. Munca de pregătire a concertelor, dăruirea în momentul contactului cu publicul, în admirabila sală de muzică „Ateneu" cu care a fost înzestrat municipiul, toate acestea nu se poate să nu se impună conștiinței melomanilor, opiniei publice în general. Și într-adevăr, cu une'e excepții, prezența publicului în sală a fost mulțumitoare, atît numeric cît și calitativ. Asistența a fost deosebit de participativă și sensibilă, dovedind adesea — și cazul nu este de toată ziua — că știe să aprecieze adevăratele valori și să le mulțumească în chip corespunzător. De aceea vizitele aci — să nu uităm aportul secretarei muzicale a orchestrei simfonice, Olga Chirștiuc — sînt de fiecare dată memorabile și adaugă noi verigi la transformarea Bacăului într-un centru muzical de primă mînă.

Prima seară a „galei" a început cu apariția unuia din studenții clasei de violoncel de la Conservatorul din Iași, actualmente îndrumată de foarte activul muzician care este Alexandru Moroșanu. Tînărul Florin Găureanu ne-a înfățișat frumoasa *Baladă haiducească* a lui Paul Constantinescu, reactualizînd arzătoarea și evocatoarea lucrare a marelui nostru compozitor, care se înscrie într-un domeniu de chintesență a întregii sale creații. Solistul a avut o prezență de bun augur, dat fiind că era vorba de prima sa apariție pe un podium simfonic, iar dialogul cu orchestra — fără îndoială că datorită în bună parte sprijinului atent al dirijorului — s-a efectuat în condițiuni mulțumitoare, care au făcut dreptate componentei epice dominante a discursului muzical. Ni se pare deosebit de pozitiv faptul că debutul lui Florin Găureanu în concerte simfonice s-a situat sub semnul unei asemenea opțiuni repertoriale întru totul lăudabile. Cu un aplomb și o conturare mai profi'ată în ce privește continuitatea firului muz'cal, fără îndoială că atributele pozitive ale cîntu'ui său pe linia unei comunicativități certe vor apare cu din ce în ce mai multă forță de convingere a auditoriului.

Samir Golescu este un tînăr pianist ieșean al cărui talent a fost evidențiat la concursul pentru premiul „Dinu Lipatti", unde s-a clasat primul între cei mai tineri concurenți și a fost audiat cu plăcere în cadrul „Ga'elor" anterioare ; de notat că apropierea sa de *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski, cu bune șanse de a realiza o versiune convingătoare a reputatei lucrări, temută în general pentru dificultatea ei, s-a vădit și în urmă cu ani, la Arad. Și de data aceasta, Samir Golescu s-a impus ca un talent comunicativ, fremătător, cu o atracție îndreptățită față de paginile romantice de suflu larg. Interpretarea sa a fost incandescentă și frumos frazată, chiar dacă se poate încă aștepta o decantare superioară a frazelor, o *purificare* a conductului melodic abundent și cumva încărcat. Aceasta va duce, desigur, la o colaborare mai apropiată cu întregul aparat simfonic, necesară mai a'es în cazul unui asemenea *Concerto*, ca cel de Ceaikovski, de o amploare orchestrală recunoscută.

Inaugurarea manifestării s-a încheiat cu tălmăcirea popularului *Concert în do minor, nr. 2*, de Serghei Rahmaninov, de către Valeriu Rogacev, în strînsă colaborare cu orchestra băcăuană și cu dirijorul acesteia. Pianistul se impune, la fiecare apariție, ca una dintre personalitățile generației sale, interpretarea, în acest caz, fiind pătrunsă de noblețe și distingîndu-se printr-o certă *ținută*. Cu alte cuvinte, Valeriu Rogacev nu se lasă în voia valurilor sonore și a clișeelor, chiar stabilite de versiuni de referință, ci domină desfășurarea muzicală, îi conferă o logică strînsă și o energie stăpînită în chingi de oțel — de aci tensiunea apare generată la un potențial infinit superior față de execuțiile doar curgătoare și destinate *să placă*, fie și cu prețul unor concesii făcute gustului îndoielnic, romantios. Am asistat, deci, la o versiune din multe puncte de vedere exemplară a *Concertului nr. 2* de Rahmaninov, care învedera experiența concertistică a so'istului, în pofida tinereții sale, capacitatea de a exprima un punct de vedere personal asupra capodoperelor marelui repertoriu.

Cea de a doua seară a întîlnirii muzicale de la Bacău a început cu *Concertul pentru fagot și orchestră în fa major* de Karl Maria von Weber, în care solistul, Romeo Domuncu, a avut una din cele

Scanned with OKEN Scanner

mai remarcabile contribuții ale întregii „Gale". Frazarea sa a fost de o mare frumusețe și distincție, sonoritatea consecvent calitativă, evitîndu-se pe tot parcursul lucrării aspectul cîteodată dur, greoi, agresiv al execuției la instrumentul respectiv. Fagotul a ieșit, deci, din sfera umorului cumva gros și nedefinit, evidențiindu-se ca un instrument cu calități solistice remarcabile, care poate prilejui destășurări lirice pătrunzătoare și în același timp etalarea unei eleganțe, a unui „cavalerism" de înaltă factură. Chiar dacă sonoritatea a fost cumva mai miniaturală decît am fi dorit-o uneori, intensitatea expresivității execuției a fost din plin compensatorie.

Ioana Corina Stoian, care a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu", a evidențiat certe calități în ce privește fluența cîntului instrumental și o catifelare sonoră care ține de daruri inconfundabile în cîmpul naturaleții mînuirii viorii : apariția tinerei interprete pe podium este înzestrată cu farmec și muzicalitate. Fără îndoială că atacarea vîrfurilor repertoriului de domeniu — în speță a *Concertului în re major* de Beethoven — nu este lipsită de o responsabilitate covîrșitoare și ar trebui tentată în momentele mai mature ale unei cariere solistice. Ne referim la intensitatea trăirii textului, la greutatea specifică, din punct de vedere emoțional, acordată frazelor beethoveniene. Însă, dat fiind că fiecare violonist aspiră către *Everestul* domeniului său, am înțeles năzuința Ioanei Corina Stoian pentru abordarea acestei partituri esențiale, chiar dacă rezolvarea tuturor datelor problemei aparține încă viitorului.

Programul s-a încheiat cu *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms. Luminița Rogacev și Diana Ligeti au realizat o fuziune avansată a intențiilor interpretative, înfăptuind suflul unitar de care se cuvine să fie animat cîntul solistic, bivalent. Angajarea tinerelor instrumentiste în susținerea unei lucrări de asemenea dificultate este meritorie, cu atît mai mult cu cît partitura a fost înțeleasă în componentele ei esențiale. Luminița Rogacev, violonistă de remarcabilă sensibilitate, s-a vădit din nou capabilă de a reda textele de anvergură și adîncime a simțirii, deși tonul nu a avut consistența brahmsiană specifică, remarcîndu-se o sonoritate *subțire* și un vibrato nu tocmai adecvat ; pe de altă parte, Diana Ligeti s-a arătat aceeași muziciană de generozitate și puritate, cu o acoperire stilistică remarcabilă. Să menționăm, totuși, că tonul se cuvine, în această lucrare, să dobîndească o putere de pătrundere sporită în toate registrele. Ovidiu Bălan, care a apreciat în chip deosebit prestația solistică, a sudat întregul simfonic într-un bloc sonor convingător, atestînd oportunitatea programării unei asemenea pretențioase capodopere.

În fine, matineul duminical (5 noiembrie) care a marcat finalul zilelor muzicale ale tineretului de la Bacău a avut ca protagoniști în chip benefic soliști la instrumente de suflat. Începînd cu Vasile Boar, care a atacat faimosul *Concert pentru oboi și orchestră în re minor* de Benedetto Marcello. Cizelarea și puritatea sunetului, elevația frazării au pus în frumoasă lumină lucrarea și au învederat încă odată că școala noastră de domeniu este competitivă la nivel internațional. Apoi, Dan Avramovici, un familiar al „Galelor tinerilor soliști", a făcut cunoscută lucrarea mai rar cîntată a lui J. Molter, *Concertul pentru clarinet — picolo și orchestră, în la major*, pentru ca *Simfonia concertantă pentru clarinet, oboi, fagot, corn și orchestră* de Mozart (soliști Dan Avramovici, Vasile Boar, Romeo Domuncu și Remus Cozma) să încheie în chip reușit programul, vădind capacitatea tinerilor soliști — majoritatea astăzi membri ai Orchestrei simfonice din Ploiești — de a dialoga în chip eficient, atît în cadrul cvartetului de suflători cît și cu orchestra dirijată de Ovidiu Bălan, justificînd dorința lor de a statornici pe viitor — cu adăugarea unui flautist — un cvintet, după cît se anunță cu bune șanse de a se înscrie între formațiile de calitate în domeniul respectiv.

Singura cîntăreață a „Galei tinerilor concertiști" a fost de data aceasta Claudia Codreanu, mezzosoprană cu însușiri vocale deosebite, cu o emisie vocală plăcută, sonoră fără a fi forțată, cu o muzicalitate adaptată cerințelor celor două *arii ale lui Cherubino* din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart. Studentă în clasa Georgetei Stoleriu de la Conservatorul bucureștean, Claudia Codreanu va cîștiga, desigur, în anii ce vin, o anumită suplețe și rafinamentul interpretării, ce vor împlini pe deplin profilul unei artiste de frumoase perspective în domeniul vocilor de mezzosoprane de plinătate și în același timp de maleabilitate și strălucire.

Alfred HOFFMAN

CONSTANȚA

O nouă operă pentru copii

Teatrul Liric din Constanța a prezentat opera *Pinocchio* de Corneliu Cezar cu semnificațiile premierei absolute.

Inspirată din fascinantul univers al jucăriilor, care, prinzînd viață, stimulează și mai mult imaginația oricărui copil, partitura respectivă — chiar dacă nu transgresează zonele inovării spectaculoase, ale inéditului în concepție și limbaj — are originalitate și forță de expresie, îmbinînd firesc și captivant umorul cu lirismul, teatrul cu poezia sonoră, pe fondul unei accesibilități menite să comunice.

Semnatar al direcției de scenă, Cristian Mihăilescu s-a racordat destul de riguros la subiectul celebrului basm al lui Collodi (restituit cu candoare și ingeniozitate prin libretul întocmit de compozitor), insistînd asupra laturii moralizatoare, educative și relevînd fantasticul și realul prin elemente de regie personale dar adecvate, a căror succesiune sau întrepătrundere reclamă un joc dinamic și spontan. Colaborarea cu interpreții — fetița de 10 ani Cristina Groza, membră a corului „Voces Primavera" în rolul titular) și soliștii constănțeni : Luminița Teleabă-Popa (în rolul Greierului), Florența Nicoleta Marinescu (în rolul Zînei), Radu Popescu (în rolul Cotoiului), Gheorghe Țirea (în rolul Vulpoiului), Anghel Stoian (în triplă ipostază : Geppetto, Directorul și Vizitiul), Paul Lăcătușu (în rolul Țăranului) — s-a situat în apropierea rezultatului scontat, aceștia reușind să dezvăluie, atît prin demersul muzical în sine cît și prin cel actoricesc, fizionomia și caracterul fiecărui personaj, treptele evolutive lăuntrice ale lui *Pinocchio*, dedublarea sa (adică dialogul cu Greierele, care reprezenta de fapt propria-i conștiință), relația dintre concert și simbol, dintre gest și trăsătură psihologică.

În viziunea scenografului Cătălin Ionescu-Arbore, calda și luminoasa cromatică a decorului și costumației și apelul frecvent la mișcări plastice (întru realizarea unor atrăgătoare „desene") au susținut atmosfera spectacolului însuflețind parcă feericele imagini ale povestirii. Dar cursivitatea și naturaleța derulării scenice s-au datorat, desigur, și coregrafiei modelate de Fănică Lupu, remarcîndu-se în acest sens coerența figurilor, sugestivitatea lor, echilibrul dintre static și dinamic.

O frumoasă impresie a lăsat, de asemenea, corul de copii „Voces Primavera", care, trecînd peste cîteva „probleme" de emisie și stabilitate intonați-

Scanned with OKEN Scanner

onală, a intuit „litera și spiriul" partiturii, comunicîndu-i generos mesajul. Iar Claudiu Negulescu, aflat la pupitrul dirijoral, a verificat permanent sonoritatea de ansamblu, determinînd un discurs vocal-instrumental închegat și expresiv totodată.

În concluzie, putem spune că montarea acestei noi opere românești a constituit un eveniment artistic, aducîndu-și contribuția la îmbogățirea și diversificarea stagiunii muzicale din orașul de pe malul mării.

Mircla STOENESCU

Muzica românească în contemporaneitate
Archaeus

Marți 12 octombrie ne-am aflat din nou cu atelierul de muzică contemporană „Archaeus" condus de Liviu Dănceanu — formație a cărei exemplară activitate și nivel profesional sînt deja cunoscute în viața muzicală — în studioul T8 al Radioteleviziunii.

Alături de 2 lucrări prezentate de aceiași interpreți cu cîteva luni în urmă pe scena Ateneului și anume *Coctail-music pentru Archaeus* de Mihnea Brumariu și *Alternanțe* de Adrian Iorgulescu (vezi revista *Muzica* nr. 6, a.c.) am avut prilejul să audiem fragmente din suita intitulată *Poarta nemărginirii*, în versiunea pentru vioară și bandă magnetică. Autorul ei, Paul Rogojină face apel aici la sugestive elemente folclorice, preluate la nivelul microstructural al discursului, prelucrîndu-le cu plasticitatea ce-l caracterizează. Solicitant pentru interpret, dialogul viorii cu banda a constituit pentru Marius Lăcraru un nou prilej de afirmare a resurselor sale intelectuale, sensibilitatea în ceea ce privește muzica contemporană (unde se afirmă în special). Excelentă muzicalitate și fantezie în modelarea sunetului a dovedit, în continuare Vasile Mocioc, în reliefarea ideilor circumscrise imagistic spațiului mioritic, plăzmuite de penița fină a compozitorului Liviu Comes în *Măguri II* pentru clarinet solo.

Desprinsă din dramaturgia *Quasioperei*, *Aria 6* pentru chitară solo relevă, în primul rînd, inventivitatea compozitorului Liviu Dănceanu în domeniul timbral; căutările sale în străfundurile unor nebănuite zone ale frumuseții sunetului au însă întotdeauna girul bogăției sufletești și al concepției estetice consolidate. Pe aceeași lungime de undă, Vasile Coltea, acest creator de sonorități inedite ne-a convins de talentul său inconfundabil.

În contituare, o altă evoluție de excepție, cea a percuționistului Alexandru Matei a făcut posibil contactul cu o nouă creație: *Intîlniri în spațiu de* Tiberiu Olah, pentru percuție și bandă. Lucrarea, ce poartă marca maestrului, este rodul nevoii de eufonie, de armonie, investite cu putere de principiu de creație absolut. Muzica — nonevolutivă — născută din valențele generatoare ale unor scări pentatonice mărturisește printre altele capacitatea autorului de a „vedea" sunetul ca proiecție spațială, creînd parcă imaginea universului primordial. Alexandru Matei simte ca atare această muzică, în fond statică, iluminîndu-i pulsațiile interioare, făcîndu-i perceptibilă necontenita vibrație lăuntrică generată de varietatea ritmică dar și de infinita dozare a unor sonorități gîndite pentru instrumente cu culori înrudite precum marimba, vibrafon; trianglu (de menționat că pe bandă figurează tot Matei în fața aceleiași percuții; de fapt lucrarea era concepută pentru 2 percuții).

În încheierea concertului, un alt peisaj insolit, sub semnătura lui Octav Nemescu: *Finalis* pentru formație și bandă, o meditație asupra relației sfîrșit-nesfîrșit, a existenței ca succesiune de sfîrșituri, după cum declară autorul. În plenul său, Archaeus desăvîrșește în chip fericit această seară muzicală dominată de profunzimea artistică a partiturilor și a tălmăcirilor lor. O mențiune aparte pentru cuvîntul introductiv al compozitorului Doru Popovici, ca de obicei entuziast, benefic precum însăși inițierea acestor cicluri de concerte.

Michaela ROȘU

CONCERTE SIMFONICE ALE FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Ioana Ostafi-Dancu, Adrian Tomescu, Mircea Cristescu

La o primă vedere, nimic neobișnuit în concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" din 16—18 noiembrie 1989, dirijat de Mircea Cristescu: a fost audiată obișnuita piesă românească (de astă dată o primă audiție a *Poemului concertant pentru pian și orchestră „Izbînda păcii"* de Paul Rogojină), apoi concertul pentru solist, care atrage întotdeauna publicul (programul de față incluzînd *Concertul pentru violoncel și orchestră în re major* de Joseph Haydn), pentru ca în final dirijorul să-și demonstreze virtuozitatea într-o lucrare simfonică amplă (pentru acest concert alegîndu-se *Simfonia a IV-a în si bemol major op. 60* de Ludwig van Beethoven).

Și totuși concertul a beneficiat de elementele evenimentului și surprizei, prin prezența pe podiumul Ateneului Român a doi soliști de talent, pianistul Adrian Tomescu și violoncelista Ioana Ostafi-Dancu.

Cunoscut drept un fervent și excelent interpret al muzicii contemporane românești (în special camerală), din numeroasele concerte și recitaluri susținute în întreaga țară, ca și din ciclul *Panoramic XX*, pe care l-a inițiat la Filarmonica „George Enescu", pianistul Adrian Tomescu a fost programat în simfonicul Filarmonicii bucureștene cu una dintre lucrările ce i-au fost dedicate de către compozitorii noștri. Astfel, *Poemul concertant pentru pian și orchestră „Izbînda păcii"* de Paul Rogojină a prins viață sonoră sub mîna sigură a pianistului, care a evidențiat caracterul contrastant al evoluției lucrării, punîndu-și amprenta personalității sale asupra momentelor cadențiale și acoperind cu gravitate prim-planul solistic al întregului poem.

Prezența în concert a violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu, apărută pe afiș în ultimul moment, înlocuind solistul programat inițial, indisponibil din motive medicale, a fost surpriza serii. Dezinvoltura și capacitatea de participare totală la actul interpretativ i-au ajutat violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu să depășească dificultatea momentului și să suplinească lipsa repetițiilor premergătoare concertului, captivînd auditoriul. *Concertul pentru violoncel și orchestră în re major* de Joseph Haydn a beneficiat, astfel, de o interpretaretare caldă, vibrantă, încadrată stilului clasic, cu claritate și precizie tehnică. Și încă o surpriză: „bis"-ul acordat publicului a fost o improvizație ad-hoc a interpretei, care s-a integrat cu aplomb atmosferei de concert.

Secondînd cu discreția-i cunoscută pe cei doi soliști, în prima parte, Mircea Cristescu a împlinit partea a doua a concertului Filarmonicii „George Enescu", dirijînd cu luciditatea și calm complexitatea expresivă a *Simfoniei a IV-a în si bemol major op. 60* de Ludwig van Beethoven.

★

Scanned with OKEN Scanner

André Nève — Dan Atanasiu

Invitat de cîteva ori în ultimele stagiuni, André Nève a devenit deja cunoscut publicului românesc, oferind concerte interesante, variate din punct de vedere repertorial (anul trecut, spre exemplu a prezentat un program alcătuit în exclusivitate din lucrări românești). De fiecare dată dirijorul impune prin ținută, profesionalism, prin seriozitatea elaborării. Astfel încît, primele concerte ale lunii noiembrie (desfășurate în zilele de 2 și 3) au constituit noi momente de calitate în activitatea colectivului bucureștean. Căci, nimic din ceea ce se aude sub bagheta oaspetelui belgian nu este improvizat sau fortuit. André Nève are cultul detaliului, considerat mai puțin ca element al întregului anvizajat ca atare, și mai mult ca mijloc de a pătrunde în miezul substanței muzicale. Cunoașterea și respectarea datelor stilistice subordonate unui temperament echilibrat determină claritatea exprimării, precizia gestului dirijoral, eficiența lucrului cu orchestra, care și-a pus în valoare resursele de virtuozitate începînd cu prima lucrare — *Uvertura la „Cotoșana hoață"* de Rossini.

Concertul în la minor, op. 54 pentru pian și orchestră de Schumann a fost tălmăcit cu sensibilitate, în deplin consens cu concepția interpretativă a solistului Dan Atanasiu. Este cunoscută atitudinea acestui remarcabil pianist față de paginile romantice pe care le abordează cu prioritate : un mod de implicare activ dar fără excese sau efuziuni, meditînd la noblețea ideatică înainte de toate. O nedezmințită luciditate „supervizează" modul de exprimare al artistului (care dacă nu pare mistuit de frămîntări lăuntrice, neliniști sau controverse are în schimb girul asimilării depline a subtilităților stilistice). Atitudinea aceasta „obiectivă" față de opera de artă este „modernă", se spune, și i-a adus laurii multor prestigioase concursuri internaționale.

În încheiere, *Simfonia a VII-a* de Beethoven a cunoscut o viziune în cadrul căreia dramatismul — ca mijloc de comunicare — născut din legea contrastelor (tematice, de registrare, dinamice) a ocupat locul prioritar ; i-a fost mai puțin aproape dirijorului oaspete bucuria dionisiacă a ritmului, care l-a copleșit pe Wagner, sugerîndu-i o „apoteoză a dansului". André Nève a aplicat o moderație pulsului ritmic propriu întregii simfonii, căreia i-a redat însă în toată plenitudinea suflul unitar care străbate în însăși devenirea sa muzica Titanului.

Cristian Mandeal — Valentin Gheorghiu

Concertele din 23 și 24 noiembrie, la Filarmonică au cuprins și două prime audiții cum este cazul *Concertului pentru percuție, clarinet și orchestră „Marea Unire"* de Liviu Dănceanu care trăiește din încărcătura emoțională creatoare de atmosferă, realizată sonor prin opunerea și apoi întrepătrunderea a două lumi complementare : cea încredințată percuției — colorată, generoasă în sugestii, frizînd caracterul imnic și cea esențialmente lirică creată de clarinet. Și în această lucrare amplă a acestui autor frumusețea paletei cromatice are rol egal cu travaliul componistic în realizarea dramaturgiei. Căutările în domeniul expresivității timbrale ocolesc în intențiile lui Liviu Dănceanu convenționalul fără a violenta fondul apercetiv al ascultătorului. Puterea de seducție a limbajului său s-a datorat nu în ultimul rînd clarinetistului Ioan Goilă și inconfundabilului Alexandru Matei sub bagheta dăruită și pentru muzica contemporană a lui Cristian Mandeal.

Intrat într-un „clasicism românesc" *Concertul pentru pian și orchestră de* Paul Constantinescu este oricînd ascultat cu interes. Cristian Mandeal și Valentin Gheorghiu (cel care l-a creat în primă audiție acum aproape 40 de ani) i-au reliefat cu sensibilitate calitatea substanței muzicale de sorginte folclorică, fantezia compozitorului în imaginarea unor teme „în stil", cizelînd la infinit profilurile tematice (chiar și în prima parte, mai motorică). Totul a fost fluid, fulguranție, imagine fugară. O retrăire a muzicii specifică lui Valentin Gheorghiu, o retrăire ce respiră rafinament și suplețe.

În încheiere, *Simfonia a VI-a „Patria eternă"* a Lianei Alexandra. Subtitlul trimite — după spusele autoarei — la inepuizabilele surse pe care le oferă structurile arhetipale ritmico-modale ale folclorului românesc. Explorarea lor continuă să-i ofere compozitoarei soluții componistice viabile. Valoarea acestui nou opus constă în vigoarea travaliului simfonic, în siguranța mînuirii suprafețelor ample, în măiestria orchestrației, în simțul arhitectonic. Și aici bagheta lui Mandeal s-a dovedit egală cu sine, în capacitatea de a descifra sensurile partiturii, în a fructifica la justa valoare punerea în pagină, mai ales în perceperea vibrațiilor unei muzici care nu întotdauna se lasă descoperită la prima lectură.

Michaela ROȘU

Daniel Podlovschi — Cristian Mandeal

Ultimul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" pe luna noiembrie 1989 s-a impus prin prezența la pupitrul dirijoral a lui Cristian Mandeal. Puternica sa personalitate, ardența trăirii interpretative și-au pus pecetea și pe acest concert, al cărui program s-a caracterizat printr-o caldă muzicalitate și o adiere de inocentă vibrație romantică.

Binecunoscuta *Rapsodie I* de George Enescu, întîmpinată mereu ca pe un vechi prieten de la care nu ne mai așteptăm la surprize, a răsunat cu o nouă prospețime în interpretarea dirijorului Cristian Mandeal, preocupat de perfecțiunea detaliului și de reliefarea multiplelor planuri orchestrale. Revărsarea de muzicalitate încărcată de simțire românească a confirmat încă o dată succesul de care s-a bucurat dintru început acest opus de tinerețe al marelui nostru compozitor.

În *Concertul pentru vioară și orchestră în re major* de Piotr Ilici Ceaikovski a evoluat violonistul Daniel Podolovschi. Avîntul romantic, temperat de maturitatea artistică a interpretului, și-a aflat alte dimensiuni de trăire, interiorizate. O anume decență a actului interpretativ a cenzurat patosul, obiectivînd tonul. Cursivitatea și estomparea contrastelor, într-un echilibru general al expunerilor solistice, au susținut unitatea întregului, pe latura unei anume uniformități.

Momentul cel mai realizat al programului l-a reprezentat *Simfonia în re minor* de César Franck, piesă în care dirijorul Cristian Mandeal a dat măsura talentului și profesionalismului său artistic.

Reușind să găsească dimensiunile ideale ale discursului muzical, Cristian Mandeal a dozat cu știință sonoritățile orchestrale, surprinzînd cu sensibilitate și forță de transmitere subtilitățile acestei dificile și delicate partituri.

În concluzie, publicul a avut ocazia să audieze un concert de marcă, purtînd pecetea unuia dintre dirijorii de prestigiu ai vieții muzicale a țării.

Mihaela MARINESCU

Simfonice ale Radioteleviziunii

Concertul din 16 noiembrie s-a desfășurat sub bagheta tînărului (s-a dovedit și merituosului) dirijor italian Antonio Pirolli. La început, oarecum de serviciu întrucît nu a depășit stadiul de lectură corectă, *Rapsodia română nr. 1* de Marțian Negrea. Apoi *Concertul pentru harpă și orchestră* de Carl Reinecke, una dintre puținele lucrări concertante din romantism dedicate poeticului instrument (care ar fi, cum amuzați citim în programul de sală, „prea rar abordat de soliști, datorită dificultăților tehnice pe care le so-

Scanned with OKEN Scanner

licită" — o virgulă pusă cum trebuie putea să facă să se înțeleagă că este vorba despre lucrare, dar, oricum, „dificultățile tehnice pe care le solicită"...). Fără a excela prin substanță tematică, opusul lui Reinecke se ascultă cu plăcere. Elena Ganțolea, cu autenticul nivel profesional pe care i-l știim, i-a dat culoare și sentiment. În *Preludiul la după amiaza unui faun* de Debussy, Antonio Pirolli a încercat — și în bună măsură a reușit — să creeze atmosfera de poezie difuză, prin combinațiile timbrale rafinate și prin flexibilitatea discursului. *Serbările romane* de Respighi au beneficiat de o versiune fastuoasă, viguroasă, convingătoare. Concursul orchestrei a fost mult mai eficient decît în restul programului, distingîndu-se prin contribuțiile individuale și de grupe. Succesul lui Antonio Pirolli și al colaboratorilor săi la acest concert a fost real și justifică dorința de a-l revedea în fruntea unor colective simfonice românești.

Este larg cunoscută contribuția formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii la promovarea creației naționale, atît în concertele curente, cît și prin imensul număr de lucrări înregistrate și valorificate în emisiuni, astfel încît această manifestare se înscrie firesc în acțiunile curente ale instituției.

Ultimul concert (30 noiembrie) a avut (în final !) o structură mai puțin obișnuită : două *Concerte* în prima parte (*nr. 1 pentru pian* de Pascal Bentoiu și cel de Sibelius *pentru vioară*) și o simfonie (*nr. 4, „Romantica"* de Bruckner). Ne bucură că o pianistă în pragul absolvirii conservatorului își înscrie în repertoriu un concert românesc, ceea ce denotă mentalitatea pozitivă a tinerei generații. Viorela Ciucur este, ca interpretă, deplin formată, capabilă să rezolve problemele partiturii lui Pascal Bentoiu. Pe Cristina Anghelescu am aflat-o într-o formă excelentă : a cîntat cu temperament și bravură un *Concert* deloc ușor. Acompaniamentele au fost, în general, bine strunite. Despre foarte tînărul șef de orchestră Hugues Reiner (Franța) ne-am format o părere mai temeinică după Bruckner. Cunoașterea textului componistic este neîndoielnică, ca și predilecția pentru laturile spectaculoase. Construcția a fost judicioasă, echilibrată (în ciuda unor exagerări în privința nuanțelor mari). Gestica era adesea excesivă, abruptă, smucită chiar, dar efectul în masa orchestrală (pe care, una peste alta, am găsit-o în formă bună) a fost prompt și constructiv.

Petre CODREANU

„Integrala Sonatelor pentru pian de Beethoven" Programul II

Seara din 3 noiembrie debutează cu comentariul-analiză al primei opere distribuite de Iosif Sava în concertul la care asistăm : *Sonata op. 7, în mi bemol major*. Împreună cu Viorela Ciucur, analistul își susține ideile,notînd sonor, la alt pian, temele, punctele cheie ale structurii muzicale, selectînd din complexul de expresii particularitatea conferind acestei Sonate caracterul ei : rezultă cum fiecare sonată de Beethoven are o configurație anume. Dedicația pentru Babette de Keglevics nu este pusă în legătură cu denumirea cunoscută a sonatei : die *Verliebte* (îndrăgostita). Viorela Ciucur este o tînără pianistă sigură pe mijloacele tehnice cu care stăpînește discursul. Beethoven scrie *Allegro molto e con brio* la prima mișcare, ca susține strîns tempoul, pulsația ritmică cu efectul ei antrenînd continuu elanul interior, propulsat de energiile modelatoare. Cunoaște partitura ca arhitectură și desfășurare în secțiuni a căror legătură este prinsă în fluxul ordonat al expunerii. Sugestiile muzicale din *Largo* sînt atinse, poetica beethoveniană este suverană și atunci cînd nu i se aplică efecte lirice deosebite. Particularitatea *Scherzo*-ului este trio-ul, corect realizat în murmurul pianistic bruscat de apăsate lumini fulgerătoare. *Rondoul*, atît de plin în inspirație curgătoare, este una din cele mai primejdioase probe pentru resursele de imaginație ale interpretului. Această Sonată propune, dincolo de acuratețe și fidelitate, un avînt ieșit din comun ; acesta va fi marele ei animator de-a lungul a patru părți unde tînărul Beethoven sădește, păstrînd tiparul clasic, un exemplu de sonată mare, o varietate de configurări instrumentale, sistematic cuprinse, a căror elocință poate fi plăsmuită în reliefuri mai impresionante. Schubert și chiar Chopin nu sînt departe.

Remarcabila *Sonată în re major, op. 10, nr. 3* a fost cîntată de Dana Borșan, pianistă cu o personalitate proeminentă, alături de care ascultătorul nu rămîne niciodată indiferent. Eficacitatea tălmăcirii ei trezește partitura Sonatei cu motivul constructiv al primei părți, acel desen alcătuit din sunete detașate, urmînd intonația unei întrebări deschise. Dana Borșan și-a asumat creator conceptul de dramaturgie muzicală beethoveniană, ca pe o acțiune concentrată care va fi condusă cu înțelegerea mișcărilor interioare ale totalului sonor dezvăluit dinamic de inteligență, temperamentul și starea de confort în preajma instrumentului. Profilurile tematice se disting net, circulația lor consolidează episoadele formei, densitatea specifică și vigoarea dramaturgiei. Momentul de supremă individualizare a acestei sonate este *Largo e mesto*, alternînd deznădejdea crispată cu lamentația : nu știu dacă trebuie să ne gîndim aici la o impresiune literară din Goethe, să-l simțim pe Schubert aproape de cîntul morții, sau să-l evocăm pe Wagner din „Tristan". Mai clar pare că Beethoven ne este îndestulător prin propria-i voință de a cuprinde pateticul, apăsătoarea amenințare a ființei umane : beethoveniană-bărbătească a fost tălmăcirea robust-emoționantă. Desprins abil din această imagine, *Menuetul* trece degajat spre un *Rondo* extraordinar, redat cu humor în jocul întrebare-răspuns implîntat într-o conștientă anvergură concertistică.

Contrastul dintre acest opus și *op. 110 în la bemol major*, marcat și în comentariul lui Iosif Sava, a apărut predominant și prin natura individualităților profund contrastante, opunînd în interesante relevări pe Dana Borșan și Viniciu Moroianu. Dacă vitalitatea ei este masculină, tînărul pianist este o plămadă de muzicalitate mai curînd feminină. De astă dată, chiar și partitura este mai aproape de o astfel de imaginare.

Suflul beethovenian se adîncește în subiectivism, poetica lasă în urmă concertisticul, pentru o decantare sobră, reținută, de o nuanțată sensibilitate : Sonata este incomparabil mai complicată, poate tocmai pentru că Beethoven a notat indicația „immer simpler" deasupra acestui rod al unei metamorfoze a formelor, înrudit cu ultimele cvartete.

Viniciu Moroianu a cîntat liniștit și curgător episoadele individualizate de o supremație a liricului, tînguirea din *Arioso*, a cuprins sensul adînc semnificativ al prezenței, în acest nou cadru, al celor două fugi, a doua comportînd răsturnarea temei celei dintîi. Tînărul pianist cultivă o adevărată poezie a sunetului particularizat, implicînd parcă o afectivitate acută a fiecărei note. Interpretarea lui este încordată, încărcată de acest simțămînt extraordinar, pînă la urmă cultivînd o relație emotivă cu clipa care trece. Muzical, el a înțeles procesele interioare care leagă reflexivitatea întregii opere. Dar este, în acest permanent impuls apropiat suferinței sau confidenței, o capcană : undeva, o forță imanentă omenescului trebuie să călăuzească, să temperez emotivitatea prin vitalitate. Este o chestiune de tehnică instrumentală care se investește cu ardoare, așa cum o cere înălțătoarea transfigurare a discursului la sfîrșitul lucrării.

Ada BRUMARU

Scanned with OKEN Scanner

Integrala creației camerale a lui Maurice Ravel

Sub acest generic, deosebit de pretențios, un grup de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (alături de care și-a dat concursul și un component al Filarmonicii „George Enescu — violonistul Ladislau Horvath, cîntînd de astă dată la violă) s-au angajat într-un remarcabil maraton cameral instrumental, prezentînd publicului șapte lucrări din creația lui Maurice Ravel.

Astfel, în primitoarea ambianță a Muzeului de artă al R.S.R., au răsunat : *Cvartetul de coarde, Septetul pentru harpă, cvartet de coarde, flaut și clarinet, Trio-ul pentru pian, vioară și violoncel, Sonata pentru vioară și violoncel, „Berceuse" pe numele lui Gabriel Fauré pentru vioară și pian, „Tzigane", rapsodie de concert pentru vioară și pian, Sonata pentru vioară și pian.*

Ansamblul de cvartet a fost alcătuit din Ladislau Csendes (vioara I), Alexandru Mihon (vioara II), Ladislau Horvath (violă), Elöd Kostyák (violoncel), tînăra formație dovedindu-se bine sudată, sincronizată, cu sonorități de fină culoare, cu tensionări și relaxări bine integrate în stil.

Pentru interpretarea *Septetului*, celor patru cordari li-s-au alăturat Sonia Inglefield (harpistă din S.U.A., aflată la studii de specializare la Conservatorul bucureștean, perfecționîndu-se la clasa prof. Ion Ivan Ronceа), Otilia Panaitescu (flaut) și Dan Avramovici (clarinet). Conciziunea, omogenitatea și calitatea aliajelor timbrale s-au făcut remarcate în interpretarea tinerilor instrumentiști.

Cu aceeași valoroasă participare a fost realizat *Trio-ul pentru pian, viară și violoncel*, interpretat de Dolores Chelariu (pian), Ladislau Csendes (vioară) și Elöd Kostyák (violoncel).

Dialogul vioară-violoncel din *Sonata* dedicată acestor două instrumente a fost purtat între aceiași doi soliști (Ladislau Csendes și Elöd Kostyák), talentați și inteligenți interpreți, care au găsit sonoritățile cele mai potrivite spre a reliefa complexitatea expresivă a sonatei raveliene.

Un elogiu în plus se cuvine violonistului Ladislau Csendes (student la clasa prof. Cornelia Bronzetti), care a participat cu dăruire și virtuozitate la realizarea întregului program, atît în cadrul formațiilor camerale, cît și ca solist al ultimelor trei piese înscrise pe afișul concertului : *„Berceuse" pe numele lui Gabriel Fauré, Rapsodia de concert „Tzigane"*, precum și *Sonata*, toate pentru vioară și pian.

Însoțit cu precizie, seriozitate profesională, expresivitate și simț al planurilor sonore de pianista Dolores Chelaru, Ladislau Csendes a desfășurat un arsenal tehnic bine pus la punct, cu un ton amplu, vibrant și un patos interpretativ captivant (mai ales în *„Tzigane)*.

Temerara angajare a tinerilor instrumentiști în realizarea acestei serii concertant-camerale dedicată creației lui Ravel este meritorie, atît prin actul de cultură muzicală înfăptuit, cît și prin calitatea lui interpretativă.

M. M.

Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Tradiția concertelor educative integrează, în fiecare stagiune, manifestări studențești semnificative prin reflectarea unui mod de evoluție — în cazul de față al orchestrei Conservatorului bucureștean. Într-o dublă apariție pe scena Ateneului (12 și 13 noiembrie), raportată la o dublă ipostază — matineu și seară muzicală — ansamblul simfonic coordonat de Aurel Niculescu dezvăluie însușirile configurate în ultimii ani : receptivitate, muzicalitate, dinamism, calitatea majorității șefilor de partidă (însemnările prezente se referă la concertul din 13 noiembrie).

Aceasta s-a sesizat îndeosebi în derularea pasionantă a solo-urilor din *Șeherezada* de Rimski-Korsakov, cel violonistic al Mihaelei Smolean (concertmaestrul orchestrei) cultivînd sensibilitatea, puritatea sonorității. Dintre alte intervenții solistice, notăm o apreciere specială pentru oboistul Vasile Boar, distingem și pe cele ale clarinetistului Cristian Bulgaru, cornistului Sorin Lupașcu, trompetistului Octavian Ursu (ș.a.). Prin momentele de atractivitate și spectaculozitate, în care diverse instrumente devin protagoniste, se configurează numai o caracteristică a piesei simfonice. Conceperea ei ca entitate arhitecturală aparține gîndirii dirijorale, iar Aurel Niculescu optează pentru o versiune echilibrată care, prin *tempi* așezați, pune în valoare episoadele solistice și instaurează o atmosferă sonoră, expresivă, atenuînd însă acea strălucire a virtuozității orchestrale proprie lui Rimski-Korsakov.

În *Șeherazada*, dar și în *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, coeziunea timbrală a corzilor (îndeosebi a viorilor) asigură omogenitatea formației. Lucrarea lui Ion Dumitrescu, de substanță folclorică învesmîntată în culoarea instrumentației, oferă spațiul unor acumulări sonore, unor contraste ce dau relief construcției. Creația populară — ca sursă pentru imaginația componistică — transpare și în *Rapsodia română pentru vioară și orchestră* de Emanuel Elenescu *). Violonistica de tip lăutăresc devine un pretext pentru desfășurarea solistului, Florin Ionescu-Galați adaptîndui-se cu o maximă dezinvoltură, cu un sunet cald, tensionat, penetrant, abordînd improvizatoricul printr-o perfectă manevrare a aparatului tehnic.

Din complexul coordonatelor acestui concert desprindem o impresie esențială : plăcerea de a „face muzică", entuziasmul tinereții compun un univers interpretativ cu o însușire fundamentală — aceea de comunicare, fapt cu atît mai important, cu cît concertele educative au misiunea de a transmite valorile certe ale muzicii naționale și universale.

Valentina SANDU-DEDIU

Cvintetul de suflători „George Enescu"

Pînă nu demult, se considera la noi că formația camerală cea mai uzitată a suflătorilor, cvintetul compus din flaut, oboi, clarinet, corn și fagot, nu are clasici. S-au putut auzi la București capodoperele lui Ibert și Françaix, Hindemith și Schünberg ș.a.m.d., dar piesa clasică a programelor de cvintele era, întotdeauna, cîte o prelucrare după compoziții, de cu totul altă destinație originală, de J. Chr. Bach, Haydn sau Mozart. În noua structură (Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu, Simion Jebelean, Wilfried Barghiel), Cvintetul „George Enescu" pare să-și facă un titlu de onoare din cultivarea operei adevăraților clasici ai genului, necunoscuți publicului nostru Anton Reicha (1770—1836), care prin cele 24 de lucrări ale sale din anii 1810—1820 a creat cvintetul de suflători, și Franz Danzi (1763—1826), care prin 9 lucrări compuse între 1820—1824 l-a încetățenit în muzica germană. Primul și-a înscris numele în istoria muzicii mai ales ca profesorul de compoziție al lui Liszt, Gounod, Berlioz, Franck și al multor altora, cel de al doilea, ca unul care a înrîurit benefic stilul tînărului Weber. Numele lor nu are rezonanța magică a numelui lui Haydn sau Mozart, dar cvintetele lor poartă pecetea inconfundabilă a autenticității istorico-stilistice, ele fiind, evident, inspirate de natura celor cinci instrumente de suflat, exploatate de Reicha și Danzi cu mare eficiență artistică.

*) Protagonistul din 12 noiembrie a fost Bogdan Zvorișteanu.

După *Cvintetul în mi minor op. 67 nr. 2* de Danzi și *Cvintetul în sol major op. 88 nr. 3* de Reicha, a căror interpretare a constituit o pledoarie convingătoare pentru valoarea mai mult decît pur istorică a acestei moșteniri a suflătorilor, artiștii Filarmonicii au oferit publicului o capodoperă a muzicii românești: cvartetul *Aubade*, ultima compoziție de anvergură a lui Dinu Lipatti, poate cea mai desăvîrșită sub aspectul sintezei organice dintre seva folclorică românească, cuceririle muzicii universale din prima jumătate a secolului 20 și structura apolinică a compozitorului. Făcînd abstracție de o anumită prudență cu care artiștii Filarmonicii au abordat *Finalul*, transformînd un *Presto vivace* într-un fel de *Allegro moderato*, interpretarea capodoperei lipattiene a atins cote de înaltă măiestrie. Surpriza programului a constituit-o sextetul cu pian *Kommen und gehen* de Georg Katzer, compozitor contemporan din R. D. Germană (n. 1935), o lucrare mult mai substanțială decît s-ar deduce din titlul ei (cum să-l traducem? *„Venind și plecînd"* sau chiar *„Du-te-vino"* ?), care *trimite* în sfera grotescului cotidian. Riguros arcuită, începînd ca o muzică pointilistă, brodată din sunete izolate, cele mai multe de înălțime nedeterminată, ea devine pe parcurs din ce în ce mai densă, dobîndind pe alocuri chiar alura unui veritabil concert de pian cu suflători, revenind apoi la o factură rarefiată. Binevenită ca mostră valaroasă din muzica germană contemporană, piesa lui Katzer a constituit și un bun prilej de demonstrație de virtuozitate colectivă a celor cinci și a invitatului lor, Nicolae Licaret, care a redat cu suveranitate partida dificilă a pianului.

În ansamblul său, concertul de la Ateneu, din 8 noiembrie, a ilustrat convingător intenția salutară a Cvintetului „George Enescu" de a-și găsi un repertoriu și un profil propriu, de natură să completeze pe acelea ale „Concordiei" de la Radiodifuziune, precum și capacitatea celor cinci instrumentiști de a se suda într-o formație de înalt nivel profesional și artistic, demn de denumirea aleasă. Nu putem decît să le urăm să persevereze în realizarea programului lor cu zelul și tenacitatea formației surate. Într-o metropolă muzicală ca Bucureștii, activitatea permanentă a două cvintete de suflători profesioniste nu trebuie socotită un lux, ci un lucru firesc, chiar necesar, dacă ele se dovedesc a fi formații-personalitate, care își împart judicios repertoriul imens al genului — spre bucuria și profitul neîmpărțit al iubitorilor de muzică.

Francisc LÁSZLÓ

„Muzica românească în actualitate — XX"

Sub genericul mai amplu „Zilele artei muzicale românești", la 20 noiembrie 1989 s-a desfășurat la Ateneu al XX-lea episod al ciclului „Muzica românească în actualitate", organizat de Filarmonica „G. Enescu" și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor. Gîndit pe ideea valorificării unor pagini de repertoriu cameral mai mult sau mai puțin noi și nu pe aceea a unei seri de prime audiții, concertul la care ne referim și-a propus de fapt realizarea unui medalion de interpret. Este vorba de ansamblul „Astra" din Brașov (nume de tradiție și prestigiu în oraș), compus din Cristina Mihalache (vioară), Cristina Dumitriu (violă), Ovidiu Marinescu (violoncel) și Gheorghe Dumitriu (pian), cărora li s-au alăturat episodic clarinetistul Dumitru Sâpcu, percuționista Viorica Ciurilă și mezzosoprana Ruxandra Donose. La prima apariție bucureșteană, formația „Astra" nu ni s-a părut pe deplin convingătoare. În mod cert, motivul nu se află în muzica interpretată, care cuprindea în general lucrări de valoare, verificate în contactul cu publicul și cu critica de specialitate. Și ne referim în primul rînd la *Sonatina pentru vioară și pian* de Tiberiu Olah, la *Cadenza pentru vioară solo* de Liana Alexandra, sau la *Cumpăna luminii* de Doina Nemțeanu Rotaru. Ansamblului îi lipsește încă unitatea de formă, pornind de la o destul de neclară concretizare a scopurilor artistice pe care le urmărește și de la decalajul valoric actual între membri. Ca un aspect exterior, dar relevant, urmărim prima parte din *Cumpăna luminii*, parte pe care, în cuvîntul introductiv, Șerban Nichifor o prezentase atenției publicului ca pe o interesantă valorificare componistică a unui singur sunet, *mi*. Oricine a putut remarca existența mai multor variante intonaționale pentru același *mi*, situație pe care nu o putem considera benefică pentru reușita audiției. O simplă neglijență de acordaj semnalează o relativă relaxare a autoexigenței, oarecum generală.

Momentele reușite, pentru că ele au existat, se datorează în primul rînd tînărului violoncelist Ovidiu Marinescu, pe care îl particularizează, în afara profesionalismului, faptul că nu dă impresia că își caută „salvarea" în muzica nouă neputîndu-se descurca în repertoriul tradițional. Pentru că muzica contemporană nu maschează imperfecțiunile unei interpretări prin interesul suscitat de muzica însăși. Este adevărat că destul de puțini se gîndesc la parametrul interpretativ într-un concert de creații noi, deoarece elementul inedit este adus mai întîi de muzică. La această relație între creație și realizare trebuie să ne gîndim însă, atunci cînd apreciem prezentarea unor lucrări defavorizate sau nu de către interpreți.

Același concert a prilejuit audierea variantei cu clarinet a *Tablourilor dacice* de Carmen Petra Basacopol, a *Sonatei pentru clarinet și percuție* de Cornel Țăranu și a liedului *România, țară de doină* de Vasile Donose. Încheiem, amintind bijuteria de artă vocală pe care ne-a oferit-o Ruxandra Donose în *Doina pentru voce, violă și violoncel* de Enescu. Timbrul bogat în sugestii expresive al interpretei, perfect mulat pe intonațiile de folclor arhaic, crea senzația unei mărturii a ceea ce poate fi mai semnificativ românesc, exprimat simplu, prin muzică.

Oltea ȘERBAN-PĂRĂU

Tineri compozitori

Am asistat la 13 noiembrie în sala Studio a Ateneului Român la un nou concert cameral dedicat creației tinerilor compozitori. Semnificativ în sine și foarte diferit ca orientări — un peisaj de altfel, caracteristic prezentului mai mult sau mai puțin imediat. *In memoriam Alexandru Pașcanu* de Arleziana Sîrghie, interpretată la flaut de Florin Tudor propune în mod sensibil un bocet aproape manierist. *Lumină lină* — trio pentru flaut, clarinet și violoncel (Ionuț Ștefănescu, Vasile Mocioc și Anca Vartolomei) de Dana Teodorescu este o nouă reușită a autoarei; nu întotdeauna varietatea și prolixitatea materialului — de aleasă factură! — acoperă și timpul și nevoia *reală* de contrast. *Sonata pentru vioară solo* de Dan Dediu (formidabilă și de această dată Anca Rațiu!) pare o încercare de alăturare a incongruențelor stilistice într-o ambianță de manualitatae uneori exagerată. Nu avem — evident! — de a face cu mentalități de „ilustrator muzical" care uneori înăbușe orice bună cuviință a citatului prelucrat creator, critic, dar nici cu o prea fericită îmbinare a surselor clasate. Lucrarea este scrisă cu același bine cunoscut talent al autorului. *Adagio și Scherzo* pentru flaut solo de Daniela Stoicescu este o muzică bine dozată în care remarcăm destule ticuri neoclasice. O bună interpretare datorată lui Mihai Maxim. *Semn iubire 6* pentru clarinet solo (Ion Nedelciu) de Doina Marian este o muzică împlinită și frumos arcuită; de ce oare, ne întrebăm totuși, trebuie să forțăm sunetul instrumental pur, nobil, al clarinetului cu intervenții vocale nepotrivite? *Evolutio* pentru contrabas solo de Mihaela Stănculescu (solist Ion Ghiță, un veteran al

Scanned with OKEN Scanner

muzicii de ultimă oră pentru acest splendid instrument!) tranșează cu vigoare și talent antinomiile între zgomot și sunet pur, folosind efecte neconvenționale. *Zodiac* de Ana Maria Avram este o muzică ambientală de bandă și pian preparat, cu frumuseți pașnice. Evident *Cvartetul nr. 2* de Christian Berger, care a beneficiat de excelenta interpretare a formației „Serioso" (Radu Ungureanu, Daniela Isipciuc, Florin Matei și Mariana Amarinei-Oțeleanu) a împlinit în mod fericit panoramicul acestui concert. Este o lucrare în care buna știință, temeinic însușită, a formei și a construcției se îmbină plenar cu frumusețea ideilor, cu bogăția materialului tematic. Christian Berger parcurge cu autoritate drumul de la școală la afirmarea propriei personalități ce se anunță întru totul promițătoare în contextul generației sale.

Nicolae BRÎNDUȘ

Generații ale muzicii românești

Etaje de vîrstă ale muzicii românești, multitudinea stilurilor circumscrise școlii noastre componistice actuale: iată propunerile compozitorului și muzicologului Doru Popovici în alcătuirea programului din 21 noiembrie. Concertul din Studioul 8 al Radioteleviziunii se constituie, astfel, într-o pagină de istorie a creației contemporane, prilej de derulare a diverselor opțiuni individualizate într-un context unitar. Personalitățile consacrate — personalitățile pe drumul afirmării susțin un dialog în planul creației, al modalităților de scriitură, al limbajului, al posibilităților de combinații timbrale în formula camerală.

Notăm, așadar, accesibilitatea unei melodicități (preponderent) modale ce poate unifica *Madrigalele pe versuri de Eminescu* de Paul Constantinescu, *Postludium pentru orchestră de coarde* de Zeno Vancea, *Trio Pro Pace* (voce, flaut, pian) de Carmen Petra-Basacopol, *Sonata pentru vioară și pian* de Doru Popovici și liedul *Lujer de lumină* (voce-pian) de Vasile Donose.

Generații mai tinere relevă, de asemenea, concepții neomodale în desfășurarea discursului sonor — fie pentru un instrument solist — *Monodia* dedicată fagotului solo de Irina Hasnaș, pentru cvartet de coarde — *Cvartetul nr. 2* de Cristian Brâncuși, sau pentru componența bine-cunoscută a ansamblului *Archaeus* — *Florilegiu* de Liviu Dănceanu. Ceea ce numeam anterior personalități pe drumul afirmării dezvăluie energia primilor ani de creație, concretizată în asimilarea și transfigurarea unor procedee moderne în tehnica și expresia viorii solo: *Sonatele* de Ioan Dobrinescu și Dan Dediu.

Menționăm, aici, valoarea înțelegerii și tălmăcirii profunde a violonistei Anca Rațiu. Integrîndu-se, astfel, în domeniul interpretativ, remarcăm — în egală măsură — calitatea de partener în duo-ul vioară — pian a lui Valeriu Rogacev (*Sonata* de Doru Popovici) precum și pe cea de ansamblu cameral a cvartetului de coarde *Clasic*. În general, trebuie subliniat efortul depus de interpreții, disponibilitatea lor în abordarea lucrărilor românești contemporane; enumerăm, deci, Atelierul *Archaeus*, orchestra de coarde *Camerata* (dirijor Iosif Ion Prunner), cvartetul vocal *Orfeu*, sopranele Paulina Stavarache și Monica Teodorescu, flautista Maria Simion, pianista Lucia Nicolae, violonista Corina Stoian, fagotistul Vasile Macovei.

Fără a dori ierarhizări valorizatoare, ne-am rezumat la descrierea unei imagini de concert — revelatoare pentru laboratorul componisticii românești de azi.

Valentina SANDU

Profil cameral — „Hyperion"

În cadrul „Zilelor artei muzicale românești", apreciata formație „Hyperion" condusă de Iancu Dumitrescu a susținut la Ateneu (21 noiembrie) un nou concert cu pagini de compozitori contemporani a căror creație este prezentă adesea în viața noastră muzicală — ne referim la Liana Alexandra, Octavian Nemescu, Șerban Nichifor, Ana Maria Avram, Iancu Dumitrescu. S-a adăugat, ca moment insolit al programului, o pagină enesciană, *Legenda pentru trompetă și pian*, la care ne oprim doar pentru a semnala interpretarea caldă, vibrantă, în concordanță cu spiritul acestei muzici, a lui Iancu Văduva și postura pianistică a tinerei Ana Maria Avram, ce dovedește polivalente capacități artistice.

Abordînd genuri dintre cele mai variate ca dimensiune formală și instrumentală, de la profilul miniatural la cel simfonic sau cel al operei moderne, Liana Alexandra reunește, la nivel superior, elemente de scriitură și semnificație poetică ce poartă o unică și, de aici, inconfundabilă pecete componistică. *Sonata pentru flaut solo* nu face excepție: aceeași fermitate și limpiditate în susținerea fluxului sonor, bogat în resurse motivice, aceeași inventivitate a efectelor bazată pe cunoașterea intimă a instrumentului ales, aceeași mînă sigură în trasarea secțiunilor arhitecturii micro și macrostructurale, la care se adaugă înscrierea într-un fond transfigurat de inspirație folclorică, valabil, cu mai multă sau mai puțină pregnanță, și pentru celelalte lucrări incluse în program. *„Transgressio" pentru flaut, oboi și fagot* de Șerban Nichifor aparține de pildă acestui filon generos prin profilurile tematice ale căror formule ritmice sincopate sau centrare a ideilor în jurul unor intervale caracteristice (acestea fiind elementele de apartenență cele mai evidente) trezesc amintirea jocului popular, cantabilitatea melosului de veche sorginte românească. Muzica lui Șerban Nichifor are culoare, nerv, sugestiile pe care le propune pot merge în direcțiile cele mai îndepărtate față de punctul de plecare (cum este cazul lucrării „Transgressio" ce încorporează „flash"-uri din jazzul american), dar ele se topesc în organicitatea unei posibile și personale sinteze demne de actul creator actual.

Efecte de ritm și timbru, coordonate de un real simț al proporției în dozarea evenimentelor sonore, caracterizează lucrarea *„Zodiac" pentru clarinet, percuție și pian* de Ana Maria Avram. Am putea-o numi „pastel" al unui univers pastoral revitalizat de imitația artistică. Tînăra compozitoare se remarcă nu numai prin fantezie în definirea unui întreg vocabular de sunete-zgomote, cît mai ales prin cumpănirea și încărcarea lor cu putere sugestivă. „Zodiac" este semn de reușită a unui muzician în plină afirmare a potențelor sale creative.

Alfa și omega de Octavian Nemescu, în formula oferită de ansamblul „Hyperion", lasă să se întrevadă dinamica unei gîndiri complexe, extrem de responsabile, ce caută să-și sprijine conotațiile estetice pe un substanțial conținut de stări și semnificații determinînd declanșarea unor profunde trăiri. Gesturi ample, cu încărcătură dramatică, se învecinează cu sugestii din alte domenii ale artisticului guvernate de plastică sau teatralitate, acestea fiind doar cîteva din înțelesurile audiției la care am luat parte.

Harryphonie III de Iancu Dumitrescu a încheiat seara de muzică românească contemporană. Scrisă pentru doi contrabași, partitura cuprinde evoluția unei game de entități născute din examinarea „anatomiei" sunetului. Cutie mare de rezonanță, contrabasul capătă aici dimensiuni amplificate și modificate în funcție de arcurile de tensiune ale lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Iancu Dumitrescu este un căutător de materie fonică, după cum este și un explorator al virtualelor calități ale sonorității însăși, creația sa alăturîndu-se fecundelor realizări ale artei muzicale de astăzi.

Antigona RĂDULESCU

Muzică de orgă de pe teritoriul românesc — Iosif Gerstenengst

Ciclul „Muzica românească în actualitate" organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și de Filarmonica „George Enescu" ne-a propus duminică, 5 noiembrie în Sala Mare a Ateneului Român, cel de-al XIX-lea concert, avîndu-l ca protagonist pe eminentul organist Iosif Gerstenengst.

Din cuvîntul introductiv al animatorului manifestării-compozitorul Șerban Nichifor am aflat cu satisfacție că de la debutul acestui ciclu de concerte (16 mai 1988) și pînă în prezent, au fost interpretate peste 150 de lucrări ce au evidențiat deopotrivă „un climat efervescent al creației camerale românești" și personalități interpretative de excepție. Cu zece concerte în urmă (la 26 dec. 1988), muzicianul de înalt prestigiu (consolidat pe parcursul a 50 de ani de carieră) Iosif Gerstenengst ne prezenta un program de muzică românească veche și contemporană pentru orgă, ce cuprinde, într-o primă parte, valoroase creații pentru orgă din secolul al XVI-lea ale unor mari promotori ai orgii din Transilvania — Girolamo Diruta, Valentin Bacfarc, J. W. Grefinger, Adriano Banchieri, Antonio Romanini —, iar în partea a doua, muzică românească contemporană pentru orgă de Valentin Gheorghiu, Tudor Ciortea, Wilhelm Georg Berger și Zeno Vancea.

În cel de-al doilea concert al ciclului, pe care ne propunem să-l comentăm, acest maestru al orgii care este Iosif Gerstenengst va repeta structura programului precum și unele lucrări ce-i sînt apropiate și, ceea ce este mai important, păstrînd preferința pentru anumite stiluri componistice.

Astfel, în prima parte a programului l-am reîntîlnit pe Adriano Banchieri *(2 Ricercari în Fa)* și Girolamo Diruta — creator al celui mai important Tratat despre orgă și instrumentele de coarde din secolul al XVI-lea *(Toccată în do major)* alături de inediți: Claudio Merulo *(Toccata nr. 4 în mi minor* — construită pe două planuri, unul armonic și altul figurativ); Giovanni Gabrielli *(Sonata „Piano e forte"* — ce evidențiază un cînt responsabil cu mișcări contrapunctice interioare); Heinrich Albert *(Trei lieduri)*; Carl Heinrich Graun *(Fugă corală* ce denotă un tipar polifonic schematic). În partea a doua a programului am reaudiat *Coralul*, de expresie neoclasică, de Valentin Gheorghiu. Lucrarea a evidențiat o gîndire armonică deosebit de interesantă, vehiculînd o substanță intens cromatizată ce-și extindea, progresiv, acțiunea asupra registrelor sonore, și a cărei rezolvare expresivă viza robustețea consonantică. Am meditat, apoi, din nou, pe marginea stilului unor compozitori față de care Iosif Gertenengst vădește afinități elective (și pe care i-am întîlnit și în programul precedentului concert) — Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Wilhelm Georg Berger.

Toccatina de Zeno Vancea captivează prin schimbările interesante de registre sonore, cărora li se adaugă permanent elemente noi, ce sugerează uneori rupturi de tip expresionist, prin îmbogățirea perpetuă și alertă ca ritm al devenirii, cu noi registre ideatice.

Partita nr. 2 pe o temă populară de Tudor Ciortea ne cucerește mai întîi printr-o temă de mare cantabilitate, ce cîștigă treptat densitate, amplitudine sonoră și relief interior, prin subtile mișcări contrapunctice. Aceasta se abstractizează apoi pînă la nerecognoscibilitate, se oglindește într-un dialog antifonic cu o altă entitate tematică cu sonoritate de clopot, se metamorfozează din nou urcînd în acut împlinindu-se impetuos (prin cadența de virtuozitate) și apoi grav — prin pachete armonice metalice, majore, în final. Stranietatea de o factură foarte modernă a acestei muzici (ce reprezintă, în ultimă instanță, climatul sonor pe care evoluează și se proiectează tema) a cărei rezolvare rămîne, totuși, pozitiva consonanță, atrage atenția asupra complexității ideatice pe care este apt să o redea acest venerabil instrument care este orga.

Două Ricercari op. 72 de W. G. Berger, ca piese de final ale acestui concert, vor, parcă, să exprime și mai clar posibilitățile de sublimare ideatică ale orgii, prin reformularea modernă a unei vechi forme muzicale în stil polifon. Tiparul acestor două lucrări pare a fi foarte potrivit în exprimarea problematicului raport (din perspectivă filosofică) dintre certitudine (pedală în registrul grav al instrumentului) și interogație — aceasta din urmă fiind variat și tensionat formulată (prin jocuri de registre sonore și pendulări pe anumite intervale), solitar sau în contrapunct.

Prilej de meditație, nelipsit de o aură melancolică (ca toate cugetările ce vor să străbată dincolo de coaja efemerului) universul sonor al lui W. G. Berger din cele două piese modest intitulate *Ricercari*, se împlinește cu vigoare și forță prin figurații pe registre ample, pe care se suprapun, prin densificare, pachete armonice din registrul înalt), semn că totuși viața trebuie sprijinită pe certitudine.

Avem și noi certitudinea că Iosif Gerstenengst împreună cu orga pe care o slujește de atîta timp cu devoțiune a sădit mlădița frumosului nu numai în suflete, ci mai ales în spirit, acolo unde tuburile orgii conduc spre o sublimă geometrie, în care cel ce a pătruns poate fi sigur că l-a răspus de Minotaurul din Labirintul propriu.

Ileana URSU

Cvartetul „clasic", creații românești

Titulatura unei formații trădează adesea intenția unei strategii repertoriale. Dar opțiunea inițială poate fi relativizată — chiar dacă nu eliminată — prin firească lărgire a ariei de cuprindere stilistică. Ne gîndim bunăoară la Cvartetul „Voces", azi un constant slujitor al clasicului, care a recurs la reducerea corespunzătoare a titulaturii (din „Voces contemporanae" a devenit așa cum e cunoscut în prezent, simplu și cuprinzător: „Voces"). Supus la rîndu-i unei redirecționări a repertoriului, Cvartetul „Clasic" s-a afirmat mai nou prin cultivarea cu succes a literaturii românești a genului, literatură prin excelență modernă, adresîndu-se nu o dată producțiilor de dată recentă.

Concertul susținut de Cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Magda Petenghea, Theodor Pașol) în Studioul T8 al Radioteleviziunii Române a demonstrat tocmai o astfel de opțiune pentru tendințele ce traversează cvartetistica românească, vizibile cu precădere în scrisul tinerei generații.

Cvartetul propus de către foarte tînăra compozitoare Arlesiana Sîrghie este cel de-al treilea pe care l-a semnat, ceea ce denotă o susținută preocupare în această direcție. Axată pe contrastul dintre o parte lentă — cu o melodică de bocet — și una rapidă — pe o temă originală de factură maramureșeană și valorificînd sistemul ritmic aksak, lucrarea denotă din partea autoarei o „zicere" bine asimilată a idiomului folcloric.

Cu seriozitatea sa recunoscută, devenită acum veritabilă prestanță componistică, Adrian Iorgulescu realizează în *Cvartetul nr. 3* o pagină de substanță,

Scanned with OKEN Scanner

pornind de la doar cîteva formule pe care le supune unui proces permutațional, rezultînd astfel un discurs dens, continuu transformat și dinamizat. Dinamizarea aceasta mai ales ține de o estetică deliberată — expusă, de-altfel, de către compozitor în prezentarea lucrării —, prin care se încearcă o „reabilitare" a mișcării alerte (în bună măsură neglijată de muzica actuală). Este un alert obținut evident nu numai prin viteza de desfășurare a muzicii, ci mai ales prin structurile-i corespunzătoare. Fără a ne situa polemic față de o astfel de aserțiune, ținem să remarcăm, în chiar lucrarea audiată, prezența și a tonusului lent; și nu vedem în aceasta un inconvenient și nici măcar o inconsecvență, atîta timp cît și clasicul, ce a mizat cel mai mult pe obiectivitate și pe alertețea ideilor, nu a eliminat starea de contemplare și de meditație (ce a tins, dimpotrivă, spre ocuparea unui loc central în ultimele sonate și cvartete beethoveniene), măcar și numai din rațiuni legate de contrast.

Și Cătălin Ursu a prezentat tot un al treilea *Cvartet*, subintitulat *„Scene brâncovenești"*. Oglindă a unei interferențe culturale, muzica acestui cvartet pendulează între occidental și oriental. Tipare de dans preclasice dar și moduri și formule muzicale autohtone închipuie o lume policromă, printr-un proces de evocare și nu de reconstituire, într-un „haló" sonor simpatic, la a cărui conturare contribuie, între altele, și o bună scriitură cvartetistică.

În sfîrșit, o primă audiție: *Cvartetul nr. 2* de Fred Popovici. La nivelul unei cvartetistici îndrăznețe, care face posibile, pare-mi-se, versiuni sensibil diferențiate (una dintre ele fiind tocmai cea pe care am ascultat-o), ni se propun succesive lumi sonore („Atlantide", le numește Fred Popovici) ce irump printr-o identitate decelabilă chiar și în condițiile percepției imediate. Intenția compozitorului este aceea, cu succes realizată, de a domina mijloacele și efectele ce determină și emană în egală măsură din numitul proces.

În funcție de acest program atît de divers sub raportul intențiilor componistice, trebuie subliniată seriozitatea și dăruirea cu care membrii Cvartetului „Clasic" au abordat fiecare dintre lucrările prezentate. Coordonarea de ansamblu, implicînd găsirea de fiecare dată a soluțiilor adecvate, nu au fost de natură să estompeze disponibilitățile individuale ale instrumentiștilor. Dimpotrivă, ele au conferit un plus de interes structuralității muzicale, devenită astfel credibilă, captivantă.

Gheorghe FIRCA

Muzică de cameră

Ruxandra Donose — Valeriu Rogacev

Sîmbătă 11 noiembrie am ascultat la Ateneu un recital de lieduri susținut de mezzosoprana Ruxandra Donose și pianistul Valeriu Rogacev; de astă dată tocmai realizarea unei expresii artistice constituia punctul forte al interpretării.

Cu o voce suplă, nu foarte amplă dar inteligent condusă, Ruxandra Donose izbutește să creeze atmosfera unui lied, descoperindu-o caracteristica intențională, sentimentul care-l animă și-l justifică. Delimitează astfel nu numai un stil față de altul, clar deosebite — Brahms față de Debussy de pildă —, ci chiar un lied față de altul, ambele aparținînd aceluiași grupaj și avînd o tematică strîns înrudită. Mai puțin convingătoare în lied-urile de Brahms, Ruxandra Donose excelează în cele mai delicate (*Morgen* de Richard Strauss, *Soupir* de Enescu, *Trois chansons de Bilitis* de Debussy, *Le Papillon et la fleur* și *Après un rêve* de Fauré) în care imaginea se întruchipează într-un clarobscur ce dezvăluie și ascunde totodată culorile mereu schimbătoare, topindu-se unele în altele. În *Melodiile* de Fauré Ruxandra Donose ajunge chiar la expresia liberă și expansivă în care nu mai pot fi distinse spontaneitatea trăirii de artificialitatea preelaborată a interpretării, ceea ce reprezintă gradul cel mai înalt al expresiei artistice, singurul care ne impresionează.

Ne-am bucurat să-l aflăm ca partener al Ruxandrei Donose pe Valeriu Rogacev, pianist cu talent puternic și seducător, în care ne punem cu toții viitoare speranțe. La ora la care trebuie să-și afirme individualitatea solistică, căutînd-o, descoperind-o și forjînd-o continuu, el își află resurse și pentru lumea aparte a muzicii de cameră, în care impetuozitatea sa tinerească se temperează și face loc introspecției și colaborării, într-un spirit mai matur și cu totul profitabil pentru personalitatea sa muzicală.

La recital a participat (în cele *Două lieduri pentru alto, violă și pian, op. 91* de Brahms) și violistul Valeriu Răgușitu, student în al doilea an al Conservatorului bucureștean.

Dan SCURTULESCU

Mălina Dandara

Asceza intransigentă a monologului este, pentru un violonist, proba înaltei maturități; survine — nu *obligatoriu* la *toți* violoniștii — cînd ispitele dominării, cu fragilul instrument, a orchestrei, ale concurenței sonore a pianului și ale virtuozității expansive sînt lăsate în urmă. La numai douăzeci de ani, Mălina Dandana a ajuns în pragul acestei rostiri esențializate, ne-însoțite de adjuvantele pledoariei „de forță" în fața publicului.

Pentru cine cunoaște resorturile devenirii artistice ale Mălinei Dandara — și sînt, spre bucuria mea personală, unul din cei care au avut privilegiul de a le cunoaște — nimic surprinzător, paradoxal, în această abreviată accedere la maturitatea deplină. Tînăra violonistă a fost învățată — interiorizîndu-și apoi cu lucidă adeziune, învățătura — să renunțe la jaloanele standard ale *carierei* (concursuri, premii, critici entuziaste, tot felul de „captatio benevolentiae" extramuzicale), pentru o aspră confruntare directă, cu nerostitul din partituri: acestea, cît mai multe, în varii teritorii ale violonisticii.

Recitalul de opusuri pentru vioară solo, de la Atheneu, este, deci, cu toată încărcătura lui de aparentă prezumțiozitate (raportînd la vîrsta artistei), un moment incluctabil în evoluția Mălinei Dandara. În program: Bach *(Partita a II-a)*, Reger *(Sonata a IV-a pentru vioară)*, Berger *(Concerto pentru vioară solo*, dedicat violonistei, în primă audiție).

Mai mult, poate, ca niciodată, lista mea personală de obiecții față de rezolvările „locale" ori de strategie globală ale Mălinei Dandara n-a fost mai bogată; mai mult, sigur, ca niciodată, sentimentul că ascult o mare violonistă nu a fost mai limpede.

Ceea ce m-a convins cel mai mult, în ciuda obiecțiilor, în versiunea propusă de Mălina Dandara faimoasei *Partite în re* de Bach a fost faptul că — spre deosebire de foarte multe altele, unele chiar notorii — *Allemanda, Corrente, Sarabanda* și *Giga* de dinaintea *Chaconnei* nu au fost anvizajate ca un preambul al acesteia; o inteligentă și riguros articulată intratextualitate a făcut ca elementul struc-

Scanned with OKEN Scanner

turant al secțiunilor prealabile *Chaconnei* să devină peremptorii focare pentru aceasta.

O contemporană gîndire sonoră a fost convocată pentru a face evidentă *tranzitivitatea*, diagonalitatea de structuri ce depășește etanșeitatea redutabilă a unei abordări *orizontale*, lipsită de perspectiva metatextualului.

Rezervele mele privesc, în primul rînd, o anumită consistență excesivă a datelor paradigmatice (în special în sectorul ritmic), o corporalitate nu odată prea identică cu ea însăși, creîndu-se, zic eu, o falie paradoxală față de dinamica gîndire muzicală de care am vorbit mai sus. Lucrarea lui Max Reger se înscrie, după părerea mea, în rîndul acelora care se salvează prin efectul de iradiere indirectă, așa cum se întîmplă cu luna care strălucește pentru că, nu, soarele s-a reflectat pe suprafața ei. O viziune muzicală mult peste disponibilitățile inițiale ale compozitorului, venind dintr-un trecut timp *istoric* și *fenomenal*, exercită o seducție aparte asupra acestuia, aflat într-o quasi empatie cu acel timp.

Dificultatea — majoră — a tălmăcirii unei muzici astfel rezultate constă în adevărata stăpînire a teritoriului originar al ei, apoi în înțelegerea translațiilor, distorsiunilor pe care le produce recuperarea organizării trecute în noile coordonate.

Mălina Dandara, obișnuită, grație, cum spuneam, frecventării unui spectru repertorial imens, cu extrem de variate transferuri de coduri peste timp, a găsit, imediat, cheia interpretării (a uneia dintre interpretările posibile, evident) lui Max Reger și, ceea ce e important, a credibilității — în limitele rezonabilului — unei atari muzici.

Wilhelm Georg Berger este, după o cît de sumară parcurgere a operei sale impozante, compozitorul prin excelență ; doctul posesor al conformațiilor sonice după modele autoimpuse. *Concerto-ul pentru vioară solo*, unde Wilhelm Berger convertește în gest vibrant o imensă cantitate de știință violonistică, are, uneori, o anume indecizie —i-aș spune paratactică — în solida sa linie generală. Mălina Dandara i-a conferit aura luminoasă a empatiei constructive. Compozitorul însuși mărturisește, după recital, că este un privilegiu de a dedica o lucrare unui interpret cu astfel de har. Mălina Dandara a pătruns, cu demnitate, în rîndurile interpreților de foarte mare clasă.

Fred POPOVICI

Alexandru Tomescu — Valori camerale românești

Titlul cronicii indică și *greutatea specifică* a aprecierilor cuvenite evoluției aproape senzaționale a acestui foarte tînăr violonist (13 ani), elev al Liceului de artă „George Enescu" (clasa a VII-a) care, odată cu acest recital, a trecut un prag foarte important în cariera sa. Îl știam pînă acum ca un copil talentat, care nu odată ne-a încîntat prin prospețimea simțirilor și farmecul irezistibil al vîrstei și al candorii generate de anii fragezi. Acum însă, îndrumările venite din partea părinților săi — mama, Michaela Tomescu este una din eminentele profesoare de vioară, cu înclinație specială către educarea copiilor, tatăl, Adrian Tomescu, este un pianist de primă mînă, care nu odată și-a pus talentul în slujba noii creații românești — au rodit la adevărata dimensiune, corespunzătoare unui însemnat efort educativ, dar nu numai. Vrem să afirmăm, adică, faptul că în acest recital Alexandru Tomescu a fost nu o promisiune, ci un „mic artist", cu personalitate, cu un cuvînt propriu rostit cu răspicare, asupra lucrărilor tălmăcite. Bine înțeles că, aparînd într-o echipă de *duo* cu pian, alături de tatăl său, interpretările au fost zămislite în bună parte sub îndrumarea acestuia, însă puterea de convingere *personală* a arcușului lui Alexandru Tomescu a fost indubitabilă. De data aceasta, nu mai eram siliți să facem „rabatul" cuvenit față de versiunile ideale ale lucrărilor înscrise în program, pe care le putem aprecia și admira acum la modul absolut, nu prin prisma judecății proporționale cu posibilitățile unui copil. M-aș referi, de pildă, la *Sonata nr. 2 opus 6* de George Enescu, care și-a primit o tălmăcire, fără să exagerăm, capabilă să proiecteze lumini noi asupra unei capodopere de mult știute a repertoriului consacrat. A existat, în interpretarea aceasta, o sclipire de entuziasm și vitalitate care, fără să contravină imaginii lucrării ca rezultată din îngemănarea între inspirația națională românească și tiparele școlii franceze (Fauré îndeosebi) ce înrîureau fundamental pe compozitor la vremea creerii sonatei, a indicat un drum în bună măsură nou pe care se vor putea angaja și alți muzicieni în viitor. Adică, *Sonata a II-a pentru pian și vioară* de Enescu poate fi primită (și nu cred că îmi supradimensionez entuziasmul în legătură cu după amiaza de la Studioul Ateneului din 15 noiembrie 1989) ca o lucrare nu numai fină, nostalgică, învăluitoare cum eram înclinați să o calificăm pînă acum prin prisma unor tălmăciri chiar celebre, ci ca o pagină muzicală închizînd o tensiune aproape titanică și care își cere și ea dreptul de a fi explicit exprimată.

Recitalul a început cu *Sonatina* de Paul Constantinescu, care ne-a anunțat, de la atacarea ei, desfășurarea de forțe muzicale evocate aci. Îmbinarea de elan ritmic și melos vechi românesc, intonațiile semiorientale rezultate, în cazul acestui compozitor, din cunoașterea adîncă a structurii paginilor bizantine de atmosferă și autenticitate, și-au găsit o întruchipare mișcătoare, cu deosebire în mișcarea lentă. Apoi, *Sonata nr. 1* de Felicia Donceanu, ne-a convins (compozitoarea zîmbea cu duioșie acestui opus de tinerețe) prin lirismul intens, prin *cîntecul* neîntrerupt profilat de tonul pătrunzător al viorii, care atinge totuși și accente patetice, vehemente, mai cu seamă spre sfîrșitul sonatei. *Sonatina* de Tiberiu Olah, pe de altă parte, ne-a adus savoarea ritmicii colțuroase, neregulate, care face deliciile muzicii compozitorului, cu *pizzicate* strașnice și trăsături de arcuș tăiate în stîncă, „neiertătoare". În fine, *Muzică solemnă*, *op. 34* de Doru Popovici și-a primit veșmîntul interpretativ pe care, poate și l-a dorit — fără să-l întîlnească adesea, ca să nu spunem niciodată, însuși compozitorul. Accente dramatice, venite „dinăuntru", din interiorul violonistului, nu adoptate ca ceva străin și „învățat", au pus această inspirată pagină, din cele mai răscolitoare create de muzician, în adevărata ei lumină, de mesaj instrumental angajat și expresiv, valorificînd specificitatea muzicii ca un limbaj uneori mai direct și mai limpede decît cuvîntul însuși.

Sper să mi se ierte accentele cumva subiective ale rîndurilor de mai sus, dar cred că nu mă înșel considerînd că ele doresc să anunțe apariția unui slujitor român de seamă al viorii.

Alfred HOFFMAN

Scanned with OKEN Scanner

FOCȘANI

Corala „Pastorala"

1979. Din inițiativa organelor culturale locale, prin strădania profesorului Dumitru Săndulachi, în Focșanii unor vechi tradiții lua ființă corul cameral al Sindicatului Învățămînt, unul din cele mai bune ansambluri corale vrâncene.

Desfășurînd o vastă activitate interpretativă, abordînd un larg repertoriu național și universal, corala „Pastorala" s-a impus în viața muzicală a țării obținînd de altfel trofeele unor concursuri care au avut loc la Blaj, Brașov, Constanța, Iași, Lugoj, Buzău, Suceava.

1989. Început de noiembrie. Muzicieni din București, Iași, Cluj-Napoca (printre alții compozitorii Ștefan Andronic, Radu Paladi, Dan Voiculescu, dirijorii Silvia Secrieriu, Ion Pavalache, Constantin Ripă, Remus Tașcău, muzicologii Gheorghe Firca, Clemansa Firca, profesoara Lavinia Coman) au venit la Focșani pentru a omagia cei 10 ani de activitate ai coralei „Pastorala". Alături de ei erau prezenți în orașul pe de malul Milcovului membrii coralei „Madrigal" în frunte cu dirijorul Marin Constantin.

Declarațiile fiecăruia dintre acești muzicieni mărturisesc adînca prețuire pentru arta coriștilor din Focșani.

Marin Constantin : „Camerata *Pastorala*, făurită și „păstorită" cu inspirație și har de către dirijorul Dumitru Săndulachi, împlinește un deceniu de neostoită muncă și strălucite realizări.

Cîntece românești, clasice și contemporane, madrigale și multe alte lucrări din repertoriul universal se prefigurează în petale parfumate ale unei impresionante corale de dăruire și farmec.

Nenumărații ascultători și iubitori ai frumosului artei sunetelor „de pretutindeni" i-au împodobit întotdeauna cu aplauze și flori.

Toți cei ce și-au adus obolul sufletului lor muzical, fie că sînt sau nu prezenți încă în cadrul redutabilei formații, merită stima noastră plină de admirație, pe măsura atîtor distincții cîștigate, iar dirijorului Dumitru Săndulachi îi adresăm un „madrigalesc" omagiu colegial.

Fie-le viitorul și mai luminos tuturor, vocile și interpretările să-și păstreze prospețimea primăvăratică a firicelului de iarbă, iar noi și mari succese să-i fericească cu dragoste și încîntare."

Radu Paladi : „Cîtă muncă pasionată, cîtă cizelare minuțioasă, cîtă luptă pentru mai bine și mai frumos se ascunde în spatele acestor zece ani, în care iubitorii de cînt din vechiul oraș Focșani, înaripați de dirijorul D. Săndulachi, și-au risipit cu dărnicie muzicalitatea, în nesfîrșite ore de muncă, spre bucuria lor și a celor din jur".

Ion Pavalache : „Orice oraș, dar mai ales unul cu tradițiile Focșanilor, are nevoie de un nucleu artistic reprezentativ. Iată, de 10 ani, setea de frumos muzical a descendenților „Mioriței" se împlinește cu fiecare zi tot mai frumos, tot mai artistic, tot mai matur, prin strădania componenților corului de cameră „Pastorala" și a neobositului și talentatului său dirijor Dumitru Săndulachi.

Prezent nu numai în Focșani și în județ, ci la toate manifestările muzicale ale țării, cum sînt reuniunile corale interjudețene, a făcut mereu dovada unui nivel artistic remarcabil, atît pe planul preocupărilor repertoriale, cît și pe cel al interpretării muzicale."

Clemansa Firca : „Suprem grăitor pentru înscrierea „Pastoralei", într-o arie muzicală cultă, totodată majoră și românească, este faptul că la acest limes sudic al Moldovei ea propagă spiritul unei prestigioase școli corale românești, cea născută la Iași, acum mai bine de un secol : un spirit pe care conducătorul ansamblului, profesorul Dumitru Săndulachi, descendent direct al acestei școli prin studiile urmate la Conservatorul ieșean, a izbutit să-l imprime cu autoritate, dăruire și autentic talent formației sale.

Cu această zestre tradițională a pășit așadar „Pastorala" în contemporaneitatea vieții noastre muzicale, acum un deceniu. Virtuțile sale artistice, tehnice și interpretative, de receptivitate și înțelegere muzicală, cît și, aș spune, cele socio-artistice — mă refer la conlucrarea (astăzi optimă) dintre muzicienii profesioniști și cei amatori —, nu au încetat să crească în acest răstimp, recomandînd astăzi ansamblul coral cameral vrîncean ca pe unul dintre cele mai serioase și reputate.

Silvia Secrieriu : „Prin aniversarea a 10 ani de activitate neîntreruptă — rod al seriozității și dăruirii coriștilor și inimosului dirijor, profesorul Dumitru Săndulachi, avem bucuria de a ne convinge că pe meleagurile vrîncene, încărcate de istorie trecută și prezentă, „Pastorala" a găsit un climat propice dezvoltării ei pe trepte de profesionalism, conturîndu-și personalitatea distinctă prin sonoritatea cristalină bine șlefuită din punct de vedere tehnic, prin redarea cu sensibilitate adevărată a unei bogate palete repertoriale — calități ce o situează printre cele mai apreciate formații corale camerale ale țării".

Lavinia Coman : „Cu fiecare concert, înfăptuirile sonore au dat drept „Pastoralei" la un loc tot mai în față iar astăzi ating o ținută profesională de prestigiu. Ele poartă pecetea originalității născute din trăirea cu sinceritate și bucurie a muzicii."

Dan Voiculescu : „Zece ani nu sînt nici prea mulți nici prea puțini, ci tocmai destul ca să adeverească legarea sufletească a celor ce cîntă împreună și mai presus de aceasta să întemeieze o frumoasă tradiție. Urez corului „Pastorala" din Focșani și inimosului lui diripor, Dumitru Săndulachi, să nu-și piardă niciodată dragostea de a cînta și să găsească pentru aceasta mereu cele mai potrivite piese — vechi sau noi — care să le pună în valoare prea plinul sufletesc."

Gheorghe Firca : „Cum «omul sfințește locul», n-am putea considera rezultatele de pînă acum ale formației fără dăruirea întru toate a dirijorului ei Dumitru Săndulachi, știut fiind că, în mișcarea corală, devotamentul pentru «împreună-cîntare» echivalează cu talentul, în orice caz îl completează, îl împlinește. Gustul artistic de care dă dovadă Dumitru Săndulachi, năzuința sa către un repertoriu național și universal ales, repertoriu redutabil inclusiv prin dificultăți, vizînd nu doar competitivitatea, ci și interesul pentru nou al coriștilor, tenacitatea și energia sa neostentative au asigurat succesele durabile ale „Pastoralei".

Constantin Ripă : „Cunosc formația corală „Pastorala" din spectacole și audiții radiofonice. Am apreciat nivelul profesional al interpretărilor sale, inspirate, de bună seamă, de dirijorul Dumitru Săndulachi.

Acum, cînd împlinește 10 ani de existență și marchează aceasta printr-un „semn", pentru a atesta istoriografic activitatea sa, doresc „Pastoralei" vîrstă de aur, întru cinstirea locurilor și muzicii unde ființează."

Înalta valoare a coralei „Pastorala" a fost vizibilă în concertele care au avut loc în Sala Muzeului din Mărășești și în sala Ateneului din Focșani. Giuvaerurile artei lui Lasso, Gastoldi, Josquin des Prés, au sunat alături de reprezentative creații contemporane românești : *Păsorița* lui Marțian Negrea, *Cîntec și joc* de Radu Paladi, *Măruț roș, măr cu dor* de Mircea Neagu, *Mamă țară* de Dan Buciu, *Pămînt vrîncean, vatră de glorii* de Ștefan Andronic și *Colind pentru țară* de Marin Constantin

Scanned with OKEN Scanner

Alături de „Pastorala", *Madrigalul* a susținut un amplu concert în care au răsunat cîteva din piesele de marcă ale repertoriului său național și universal. Un simpozion, un colocviu, dintre muzicienii prezenți și membrii „Pastoralei" a încheiat o gamă de manifestări care a trezit interesul publicului și au subliniat locul deosebit al ansamblului focșănean pe harta muzicală a țării.

Iosif SAVA

GALAȚI

Opera Carmen pe scena Teatrului „N. Leonard"

Pe harta muzicală a țării, la prima vedere municipiul Galați nu are nici pe departe aceeași importanță ca, de exemplu, pe harta economică sau pe cea demografică. Lipsit de orchestră simfonică, de viață de concert regulată, orașul de pe Dunăre a clădit însă pentru arta sunetelor *Teatrul Muzical*, instituție ce acoperă întreaga gamă a genurilor spectacolului cîntat, și care poartă cu mîndrie pe frontispiciu numele lui „Nae Leonard". Inimosul colectiv artistic, din rîndurile căruia au răsărit, în timp, numeroși soliști de valoare, propulsați cu strălucire în galaxia stelelor artei lirice românești, reușește, la un nivel ridicat, să facă față grelei sarcini de a asigura o viață muzicală corespunzătoare dimensiunilor, gusturilor și categoriilor populației gălățene. Pe afișul teatrului am întîlnit titluri de opere *(Bărbierul din Sevilla, Traviata, Don Pasquale)*, operete *(Văduva veselă, Liliacul, Silvia)*, musicaluri *(Mary Poppins* de Marius Țeicu), spectacole de estradă, profilul artistic apărînd deosebit de variat și în măsură să satisfacă cele mai diverse preferințe.

De curînd repertoriul a fost îmbogățit prin montarea operei *Carmen* de Bizet, fermecătoare creație al cărei captivant colorit muzical și dramatic o situează printre cele dintîi predilecții ale fanilor teatrului liric din lumea întreagă.

Echipa de realizatori, alcătuită din Anda Tăbăcaru (regia), Adrian Nichiteanu (conducerea muzicală), Cătălin Ionescu Arbore (scenografie), Sorin Oancea (maestru de cor) și Constantin Florian (coregrafia), deosebit de omogenă, este dominată de nimul tinereții — media ei de vîrstă se situează puțin peste treizeci de ani. Aflați la etatea marilor idealuri, cînd elanul gîndurilor concordă cu cel al faptelor, ia rtăria non-conformismului și anti-rutinei se împletește cu exigența atingerii unei înalte platforme calitative, autorii spectacolului au imprimat montării o atractivitate și un dinamism care îi asigură o ridicată cotă de interes.

Ponderea principală în reușita acestui *Carmen* revine aspectului vizual, care domină și supune pe cel auditiv. Am privit noua *mise-en-scene* cu încîntare, descoperind fără încetare mici amănunte originale și foarte justificate și bine găsite, fiecare contribuind cu multă plasticitate și forță de sugestie la complexitatea și densitatea expresiei regizoral-scenografice. Dinamismul, pitorescul, capacitatea de a umple scena fără a o supraîncărca, au realizat o dispersie și paralel o concentrație perfect echilibrată. Mișcarea, variată și ne-uniformă, senzația de continuă evoluție scenică, naturalețea în expresia actoricească de grup și individuală întregesc imaginea excelentei versiuni regizorale a Andei Tăbăcaru. Ca relevant exemplu apare concepția momentului cu cor de copii din actul I, extrem de vivant și atrăgător, expresiv, cu multă fantezie, autenticitate, și ireproșabil muzical. De asemenea, episodul evadării lui Carmen, în care femeile dezlănțuite produc o învălmășeală și un haos pitoresc și de mare naturalețe.

În completarea cadrului vizual se înscriu costumele, frumoase, variate și cu mult bun gust, uneori încălcînd justificat și pozitiv tradiția (apariția lui Escamillo în actul II în costum de călătorie și nu de arenă), alteori cu elemente inovatoare ce vizează spectaculozitatea ținutei (costumul lui Carmen din actul III) sau firescul opțiunii de eleganță a personajului respectiv (Carmen, actul IV). Decorurile, realizate cu uluitoare dibăcie, păstrînd aceleași părți componente altfel grupate sau orientate (fiecare față a panourilor fiind diferită) de-a lungul întregii opere, sînt funcționale, ușoare și economice, dar și atrăgătoare, expresive, plastice și cu inteligență dispuse în scenă.

Este adevărat că și dimensiunile reduse ale spațiului scenic au contribuit la acea senzație de plinătate, de imagine de film, părînd parcă a fi fost condensate pentru camera de luat vederi. Foarte potrivită și de efect regie dovedind dibăcia, vastul bagaj cultural și tehnic, experiența Andei Tăbăcaru, aflată acum abia la cea de-a patra sa montare. I se cuvin sincere aprecieri, deoarece puțini regizori reușesc cu atîta meticulozitate să cizeleze detaliile și întregul, totul pornind de la *partitură*.

Ajungînd la partea „auditivă", comentariul este necesar să dispună de coordonate extinse pe planuri adiacente obiectivității pure. Datele muzicale sînt fixe, fiind preluate fără putință de adaptare ; partitura este unică și aceeași, indiferent dacă este interpretată cu forțele unui colectiv ca al *Metropolitanului*, *Scalei*, *Operei române* din București sau *Teatrului Muzical* din Galați. Deprinși cu soliști de talie internațională, cu orchestre mari și valoroase, apare tentația comparării cu standardul știuat în imediata apropiere a perfecțiunii. Este necesar ca întreg colectivul artistic să corespundă, în general, unor exigențe ridicate. Mai ales orchestra apare prejudiciată în cazul nostru, deoarece nu are nici dimensiunile nici calitatea unei orchestre de operă. Cu cîteva viori și cu o echipă de suflători obișnuită în principal cu scriitura de estradă sau operetă, neantrenată în mod special pentru dificultățile operei, este imposibil de realizat o sonoritate de mare forță și de aleasă strălucire timbrală. Adrian Nichiteanu, tînăr compozitor atras de vraja baghetei, a dovedit că are multiple calități dirijorale, că deține, prin însăși formația sa profesională, vaste cunoștințe muzicale, și reușește să stăpînească și să conducă orchestra cu fermitate ; mai mult, a realizat pregătirea muzicală a noului spectacol, vădind putere de muncă, știința lucrului la repetiții, cunoașterea modului de șlefuire în timp a rezultatului sonor. De aceea, ținînd seama de contextul arătat, apreciem drept reușită prestația orchestrei, la nivelul forțelor sale.

Tot prin această prismă privită, evoluția vocală a soliștilor devine meritorie, cele patru roluri principale, deținute de Camelia Docea (Carmen), Ion Frigioiu (Don José), Emil Pinghireac (Escamillo) și Georgeta Pinghireac (Micaela) fiind susținute la un nivel acceptabil și onorabil. Faptul că acest „cvartet" a fost deosebit de omogen ca valoare, fiind aproape imposibil de indicat o ordine preferențială, arată standardul calitativ al soliștilor teatrului, și, foarte important, certifică efortul pregătirii, sîrguința și pasiunea învățării rolurilor, ambiția și mobilizarea pentru traducerea în viață a personajelor.

Am apreciat dezinvoltura în scenă, cu adevărat rar întîlnită,a Cameliei Docea, care conturează eroina principală prin mijloace actoricești de înalt profesionalism și cu o evoluție muzicală constantă, sigură și bine orientată. Vocea sa, frumos timbrată și cu un registru extins, nu are calități de bel-canto deosebite sau o strălucire aparte, dar valorificată pe deplin, învinge cu fermitate și uneori cu farmec dificultățile — mari ale rolului. Emil Pinghireac

Scanned with OKEN Scanner

crează un Escamillo veridic, bine susținut muzical, solistul dispunînd de o experiență și de o tehnică de canto care-i facilitează valorificarea timbrului plăcut, egal și condus cu arcuiri de frazare frumos expuse. Lirismul și trăirea pasională caracterizează personajul interpretat de Georgeta Pinghireac, soprană cu voce de calitate, cu bogate disponibilități dinamice, un timbru atrăgător; dacă n-ar fi sesizabilă „bătaia" vocii în acut, fără îndoială solista ar reprezenta o valoare de primă mărime a teatrului muzical gălățean. Am apreciat siguranța atacului, forța și precizia acutelor lui Ion Frigioiu. Dezavantajat de lipsa arcuirii line a conductului melodic, tenorul suplinește acest minus prin consistența și vigoarea cîntului, lejeritatea travaliului, și chiar (în aria din actul II) printr-o manieră de cînt ce elimină duritatea, învăluind melodia în culori timbrale moi și plăcute.

Din restul distribuției merită remarcat corul de femei, excelent pregătit actoricește și cu o prestație vocală de bună calitate; exact la polul opus s-a situat corul bărbătesc, salvat doar de prezența a doi tenori cu voce. S-a detașat din grupul personajelor secundare Gladiola Nițulescu, prin profesionalismul vădit în rolul Frasquita.

Coregrafia a fost în general bine concepută, alternînd momente convenționale cu surprize de genul unui dans de tip cabaret în actul doi, mult apreciat de public.

Deci, în ansamblu, un spectacol reușit, ce se impune în primul rînd prin valoarea ridicată a montării, răsplătit de un mare succes, ce vădește justețea opțiunilor repertoriale a conducerii teatrului; adevărat act de cultură, primit cu bucurie și satisfacție de spectatorii gălățeni, pe chipurile cărora se citea, la ieșirea de la spectacol, efectul fiorului de emoție artistică.

Mihai COSMA

PLOIEȘTI

Concert simfonic

În ultima seară a lunii octombrie, cocheta sală a Filarmonicii din Ploiești a găzduit un concert simfonic de excepție, purtînd aura de interes a unui program captivant, avînd ca protagoniști personalități marcante ale școlii noastre interpretative.

Lucrarea de debut, *Suita teatrală în stil clasic* de Theodor Grigoriu, a imprimat, din primele momente, o atmosferă de efervescență, datorită plasticității cu care Ion Baciu a știut să reliefeze umorul, verva și mai ales bogata imagistică programatică cuprinsă în partitură. După o cortină orchestrală în unison, jocurile timbrale și inventivitatea combinațiilor sonore au conturat o Colombină cochetă, plină de viață, urmată, apoi, de melancolicul personaj feminin *(Ea)*, liric, cantabil, trăsături subliniate și prin sentimentalul dialog violonced-flaut cu o încîntătoare tentă renascentistă. Sunetele picurate ale pianului și sonoritatea visătoare a corzilor au făcut loc unui burlesc *Arlechin*, pus pe joacă, mergînd în linii frînte, imaginînd salturi și tumbe, glissînd pe claviatura pianului, dînd senzația unei marionete dezmembrate de un umor irezistibil; *Serenata meditativă*, concepută în linii de largă respirație, cu parfum de poveste *(El)*, a precedat finalul alert, spumos, adevărată explozie de sonorități luminoase, readucînd în scenă personajele principale, într-o derulare amețitoare. „Un studiu de stil, cu implicații mai profunde, iar abandonul în fața acestor muzici vechi nu este deloc o imensă pasiune pentru ele" — declara însuși compozitorul în rîndurile dedicate acestei Suite în cartea „Muzica și nimbul poeziei".

Strălucitoare și plină de fantezie s-a dovedit și *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră op. 43 de Rahmaninov, avîndu-l ca solist pe Valentin Gheorghiu; impetuos sau liric, incisiv sau delicat, discursul pianistic s-a conturat cu acea claritate și rigoare ce caracterizează concepția interpretativă a reputatului interpret. Avalanșe sonore s-au îmbinat inspirat cu pagini de elevată meditație, nota dominantă rămînînd însă masivitatea strălucitoare, uneori puternic tensionată, pe care solistul a reliefat-o cu măiestrie alături de orchestra care s-a întrecut pe sine în acompaniamentul (mai precis în dialogul) perfect dozat, discret dar permanent în concordanță cu intențiile solistului, colaborarea cu Ion Baciu creînd, și de această dată, frumuseți sonore aparte.

Mergînd preponderent pe ideea lucrărilor cu caracter programatic, Ion Baciu a ales în partea a doua a programului o suită mai puțin cîntată — *„Carnavalul animalelor"* de Saint-Säens. Parodiind în permanență, muzica lui Saint-Säens încîntă prin umorul fin, prin neașteptate combinații instrumentale iscînd imitații hilare, foarte sugestive, sau prin introducerea unor motive din lucrări celebre de Offenbach, Berlioz sau Rossini. Puternic contrastant, penultimul tablou, *Lebăda*, aduce în prim plan sensibilitatea, eleganța și grația diafană a nobilei păsări ce plutește parcă în sonurile violoncelului solist, purtînd întreaga durere a morții într-o pagină de nobilă poezie, pe care Ioana Ostafi-Dancu a știut să o redea cu sublime accente emoționale. Finalul exuberant al suitei readuce „defilarea" animalelor prezente într-o luxuriantă orchestrație pe care Ion Baciu a reușit să o potențeze la maximum.

„Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas a încheiat programul, respectînd „regula jocului" din acea seară — personajele s-au întrupat, s-au „decupat" din textul muzical, prinzînd viață cu o concretețe uimitoare — pași strecurați, priviri speriate, valuri amenințătoare, strigăte de ajutor, totul într-un vîrtej amețitor încheiat cu un debordant hohot de rîs — iată imaginea pe care orchestra din Ploiești, sub bagheta lui Ion Baciu le-a creat cu înaltă măiestrie, dovedind, și în acea seară, nivelul deosebit al ansamblului. Și, ceea ce este poate cel mai important, este emulația vieții muzicale ploieștene, revigorarea ei datorită prezenței lui Ion Baciu la conducerea Filarmonicii, fapt confirmat și de numeroasele scrisori de mulțumire adresate de melomanii ploieșteni acestui neobosit și dăruit artist.

Anca FLOREA

CONSTANȚA

În vizită la orchestra simfonică

Nu mai fusesem de mult la Constanța, adică nu mînat de îndeletniciri artistice — și din această pricină prilejul oferit de organizarea „Galei tinerilor concertiști" aci, unde mai fusese găzduită în trecut, cu bune ecouri, s-a arătat foarte nimerit. Deși ne aflam în prag de iarnă (24—26 noiembrie 1989), publicul nu s-a lăsat descurajat și a populat (chiar dacă nu pînă la ultimul loc) sala Teatrului Liric, indicîndu-ne că aci viața muzicală își are susținători devotați și esențiali pentru buna ei desfășurare. Bine înțeles că nu puteam să ne așteptăm la ani-

Scanned with OKEN Scanner

mația din Luna muzicii de operă și balet, cînd, se pare, fiecare fotoliu este luat cu asalt, chiar cînd în distribuție nu se află oaspeți de primă mărime. Tinerii soliști au fost întîmpinați totuși cu căldură și răsplătiți de o primire proporțională cu meritele lor, ceea ce se cuvine relevat. Teatrul Liric adăpostește și Orchestra simfonică iar conducerea lui se ocupă în paralel cu activități înrudite, bine înțeles, dar foarte solicitante fiecare în parte. De aceea, neam bucurat să găsim aci un pliant pe primele luni ale stagiunii, pliant care este respectat și se respectă, dat fiind că toate concertele se anunță atractive, cu protagoniști — în genere — de ținută. Orchestra simfonică din Constanța are un bun renume, atît pe plan național cît și — ceea ce se cuvine reamintit — pe plan internațional. Turneul din iarna trecută, în Statele Unite ale Americii, de pildă, s-a bucurat de ecouri favorabile și nu era primul aci, iar cînd artiștii sînt rechemați într-un loc înseamnă că au făcut o impresie bună sau poate chiar excelentă. Ultimul turneu l-a avut ca dirijor pe Ovidiu Bălan și acest lucru trebuie adăugat meritelor destoinicului director și dirijor al Orchestrei simfonice din Bacău, ale cărui calități le-am subliniat în repetate rînduri. Trebuie spus că Orchestra are ca solist permanent pe Andrei Deleanu, unul din cei mai proeminenți pianiști din generațiile mai tinere — urmînd lui Valentin Gheorghiu și Dan Grigore — iar acum s-a dovedit că dispune și de alte forțe artistice considerabile, care vor fi valorificate, desigur, în chip sporit și în mod sistematic.

Orchestra are un nou dirijor permanent în persoana lui Aurelian-Octav Popa, marele nostru clarinetist, care a făcut atît de mult pentru ridicarea acestui instrument la un rang de prim plan și a stabilit un etalon valoric ridicat, drept care la noi nu se mai admit clarinetiști mediocri și întreaga școală românească în acest domeniu a înregistrat în ultimele decenii, un „salt înainte" considerabil. Promotor convins al noii muzici românești (multe lucrări de seamă, în domeniul respectiv, îi sînt dedicate și sau au fost interpretate de el în primă audiție), Aurelian-Octav Popa are și un alt domeniu predilect, cel al creației clasicilor vienezi, pe care îl cultivă cu precădere și pe plan dirijoral, în primul rînd ca animator al formației „Quodlibet musicum". Pe podiumul dirijoral, eminentul muzician este, totuși, din plin discutat — uneori în contradictoriu —, dat fiind că aci competența sa generalprofesională, care este inconstestabilă, se cuvine să-și alieze și alte daruri specifice, precum și o experiență, oarecum incompletă încă. Lucrul s-a vădit și pe parcursul „Galei tinerilor concertiști" de la Constanța, din luna noiembrie 1989, cînd au existat unele reușite orchestrale — sau, mai bine zis unele ridicări deasupra așteptărilor — cum au fost versiunile *Variațiunilor rococo* de Ceaikovski și *Dublului Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms, la care se cuvine să adăugăm în bună măsură pe cele ale *Concertino*-ului *pentru clarinet* de Weber (aici dirijorul se afla pe tărîm familiar) și *Dublului Concert pentru vioară, oboi și orchestră în sol minor* de Johann Sebastian Bach. În schimb, în acompaniamentele ariilor vocale, *Poemul* de Chausson, *Concertul în sol minor* de Saint-Saëns, *Concertul în la major KV 488* de Mozart au existat numeroase momente în care soliștii au avut, de bună seamă, senzația că se află pe podium ca singuri răspunzători ai actului interpretativ; lucrul nu trebuie privit ușor, dat fiind că era vorba de forța tinere, care au nevoie în general să fie sprijinite și nu să mai poarte grija suplimentară a corectitudinii și participării partenerului orchestral. În acest caz, credem că dacă dirijorului cu nume artistic de reputație i s-ar mai fi adăugat — ca ajutoare de-a lungul celor trei programe — artiști cu mai puține pretenții — și în cazul în speță Radu Ciorei, cu bune stare de serviciu în viața muzicală constănțeană ar fi fost poate cu deosebire indicat — rezultatul s-ar fi dovedit superior. Maestrul Popa, muzician de clasă pe care îl admirăm și îl respectăm cu toții, este primul care își dă seama de situație și va medita pe viitor mai îndelung în asumarea anumitor sarcini artistice specific dirijorale.

Este timpul, însă, să trecem la tinerii soliști, a căror defilare a fost deschisă de Adriana Winkler, violonistă sensibilă, cu toate darurile pentru a ne oferi, în condițiuni normale, o bună versiune a *Poemului* de Chausson, lucrare care necesită o susținere orchestrală în deosebi *atmosferică* de culoare și freamăt interior. Am avut apoi plăcerea de a cunoaște un tenor liric clujean cu voce de resurse bogate, Robert Naghi, încă student la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca și afirmat cu deosebire în spectacolul *Elixirul dragostei* de Donizetti de la Opera Română din orașul său. Ne-a cîntat, de altfel, o arie din această lucrare tipică a *bel-canto*-ului italian, ca și monologul lui Rodolfo din *Boema* de Puccini, cu acute strălucitoare, curate, însă în genere cu o reținere și o anumită crispare ce vor dispare cu siguranță odată cu o creștere a experienței scenice și de podium. Doi colegi bucureșteni ai cîntărețului — Ecaterina Țuțu și Constantin Ghircău — nu au apărut la Constanța cu toate că în primul moment își anunțaseră participarea la „Gala tinerilor soliști", pierzînd o ocazie de a apare în fața publicului de aci și a unor critici prezenți în sală. Dat fiind că este vorba de o atitudine oarecum frecventă a unor soliști — să nu uităm că George Enescu considera prin contrast apariția în orice tîrgușor al țării tot atît de importantă ca angajamentele în centre mondiale — nu putem decît să ne exprimăm dezaprobarea fățișă față de ea. În încheierea primei seri a „Galei", Ovidiu Marinescu ne-a dovedit că este un violoncelist de resurse frumoase, interpretînd *Variațiunile rococo* de Ceaikovski cu participare sensibilă și puritate de ton și de frazare. Nu este, fără îndoială, o versiune de incandescendență sufletească maximă, însă ea a făcut dreptate popularei lucrări, cu atît mai mult cu cît dirijorul Aurelian Octav Popa a făcut față dificultăților depănării sclipitoarelor variațiuni.

Programul al doilea al reuniunii muzicale de la Constanța a debutat cu *Concertino pentru clarinet și orchestră în mi bemol major, op. 26*, de Weber. Solistul, Gheorghe Duma, este membru al orchestrei constănțene, iar excelența sa este concludentă pentru nivelul multora dintre instrumentiștii formației. Discipol al maestrului Aurelian Octav Popa, el a cîntat cu siguranță și muzicalitate evoluată, reprezentînd clasa ridicată a clarinetiștilor noștri, în rîndul cărora, iată, se cuvin înscriși și noi veniți, de care nu știam pînă acum. I-a urmat Delia Pavlovici, o pianistă pe care o cunoșteam încă din urmă cu zece ani, cînd a luat parte la întîlnirea „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea și la un program cu *Sonate* de Mozart în studioul Radioteleviziunii. De atunci, Delia Pavlovici a evoluat, bineînțeles, mult — aflîndu-se sub oblăduirea artistică a lui Dan Grigore — însă și-a păstrat, dezvoltate, calitățile inițiale, adică o înfruntare pieptișă a dificultăților textelor și o anumită „bărbăție" a atitudinii interpretative, aproape uimitoare la o femeie puțintică la prima înfățișare. Nu avem de a face însă cu mimarea unor însușiri dorite, ci cu o reală autoritate pianistică care impune admirație și respect. Latura neoclasică, a unor colonade semeț ridicate, pe care ne-o sugerează, mai cu seamă în prima parte, *Concertul nr. 2, în sol minor* de Saint-Saëns, a fost deci servită cu o putere de convingere ieșită din comun, ca și scînteierea virtuoză a mișcării secunde sau trepidația ritmică exultantă a finalului. Poate doar uneori muzica lui Saint-Saëns a fost luată prea în serios și ne-am fi putut imagina mai mult umor sau nonșalanță în abordarea anumitor pagini ale lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

În condițiile date însă, atitudinea aproape eroică, dîrză, a solistei, care a animat și orchestra, era singura posibilă. Delia Pavlovici merită un loc de excepție în rîndul pianiștilor noștri din generațiile mai tinere — și „Gala" de la Constanța (de altfel este binecunoscută aci, ca și la București, Cluj-Napoca, Brașov etc. unde a apărut în compania orchestrelor simfonice) va marca, sîntem siguri, un punct important în aprecierea justă a resurselor ei. Am avut, în încheierea programului, ocazia să apreciem și un alt talent constănțean, basul Constantin Acsinte, cu versiuni de muzicalitate nobilă ale celebrelor arii din opere clasice ruse ca *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski și *Sadko* de Rimski-Korsakov.

Dimineața ultimă, duminicală a „Galei" ne-a permis, la început, să cunoaștem un talent al celei mai noi generații, eleva Livia Rus, din clasa a X-a a Liceului de artă „George Enescu" din București (Clasa prof. Constantin Nițu), care s-a remarcat în 1988, dobîndind trofeul „Lira de aur" al întrecerii muzicale din Suceava. Are o pianistică de apreciabilă cursivitate și naturalețe, adecvată în Mozart, — Concertul în la major, nr. 23, KV 488 — unde *perlajul* instrumental a fost scutit de orice apăsări superflue sau îngroșări, o sonoritate plăcută și aerată, iar accidentele de acompaniament orchestral nu au putut-o abate din drumul trasat cu conștiință și bravură. Am urmărit apoi, cu plăcerea poate cea mai destinsă din întreaga „Gală", *Concertul pentru vioară, oboi și orchestră în sol minor* de Johann Sebastian Bach. Aportul solistic a fost excelent, atît în cazul Simonei Moise, violonistă al cărei talent îl știam de mult dar intrase un timp într-un „con de umbră" (după expresia familiară a lui Doru Popovici) cît și — mai ales — al lui Vasile Boar, pe care îl regăsim, înlocuind pe un coleg indisponibil, cu o puritate a tonului, o logică a rostirii muzicale, o largă respirație a frazei în adevăr impecabile. Să urmărim dezvoltarea acestui remarcabil student al Conservatorului bucureștean! Încheierea periplului artistic constănțean s-a făcut cu *Dublul Concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor* de Johannes Brahms. Roxana Dură, tînără violonistă a Filarmonicii din Ploiești, a apărut într-o creștere artistică evidentă, cu un ton puternic fără a fi forțat, cu un bun simț muzical apreciabil, adaptat cerințelor partiturii. Partenera ei, Luiza Nancu, violoncelistă recent intrată (admirabilă achiziție!) în Filarmonica „George Enescu" din București, este una din cele mai vibrante și umane violonceliste ale generației respective, iar felul cum a redat (cu un *vibrato* de rară calitate!), stima solistică respectivă, atît de riscantă prin dificultățile de a se face auzită cu autoritate însă fără duritate, într-un conglomerat sonor adesea aparent lipsit de transparență, s-a dovedit din multe puncte de vedere exemplar. Avînd în vedere și aportul valoros al orchestrei precum și buna ținută a dirijorului, se poate aprecia că întreaga „Gală a tinerilor solișți" — ediția a 63-a, Constanța, noiembrie 1989, s-a încheiat cu un succes!

Alfred HOFFMAN

Scanned with OKEN Scanner

„TIMPUL MUZICAL — Materie și Metaforă"

Metamorfozele artei muzicale contemporane, ca urmare a unor febrile căutări ale „noului" absolut, ca și a tot mai numeroaselor incursiuni în culturile muzicale prea puțin cunoscute anterior — lumi sonore inedite, îndepărtate în timp ori în spațiu — au lărgit considerabil domeniul artei sunetelor, spărgînd limitele tradiționale, bulversînd vechile teorii, repunînd în discuție însuși specificul muzicii. Răspunsuri la numeroasele întrebări ce se ridicau au fost căutate uneori în teritoriile limitrofe ale altor arte (care prezintă analogii în evoluția lor actuală) sau în domeniile prestigioase ale științei și gîndirii contemporane. Muzica părea a tinde, astfel, la depășirea propriei sale condiții, ca și cum aspirația spre un alt statut în sfera activităților umane ar fi însemnat un pas înainte și nu o formă de neîncredere în posibilitățile sale specifice, adică un simptom de criză. Diferite teorii elaborate de pe poziții exclusiviste în sprijinul anumitor orientări, din cele mai recente, nu au putut surprinde întreaga complexitate a fenomenului muzical contemporan, cu atît mai puțin teoriile care, în numele unei tradiții rău înțeleasă, contestă legitimitatea oricărei înnoiri.

Este cu atît mai mare satisfacția de a citi o lucrare ce dezbate problematica specificului artei sonore cu obiectivitate și competență, redîndu-ne încrederea în nobila misiune a muzicii, a marii muzici dintotdeauna. O asemenea lucrare este „Timpul muzical — materie și metaforă" de Adrian Iorgulescu, a cărei pasionantă lectură ne poartă de-a lungul celor peste 300 de pagini printr-o surprinzător de bogată lume de idei, privind temporalitatea artei. Autorul reușește să descopere cele mai variate adeseori neașteptate ipostaze ale acestor relații dintre muzică și timp, ordonîndu-le într-o construcție teoretică impunătoare, concepută și realizată cu rigoare științifică.

Dispunînd de un discernămînt artistic ireproșabil, apropiindu-se de fenomenele studiate în dubla sa calitate de creator și estetician, Adrian Iorgulescu a realizat nu doar o încercare teoretică („simple ipoteze de lucru") cum afirmă cu modestie, ci o contribuție de primă însemnătate la elucidarea unor probleme de actualitate ca și a celor ținînd de specificul artistic dintotdeauna. Sînt aduse în discuție, sistematic, toate implicațiile temporalității în muzică. Cercetării pătrunzătoare și din unghiuri noi a aspectelor unanim recunoscute (ca de pildă în Capitolul IV „Triada ritm-metru-tempo" sau Capitolul V „Forma temporală") i se alătură studierea altor implicații ale temporalității (ca în cazul parametrilor sunetului, al sintaxelor temporale etc.). Interesante și bine fundamentate științific sînt și capitolele consacrate delimitărilor dintre timpul muzical și timpul fizic, respectiv psihic, precum și contribuțiile originale din ultimele două capitole ale lucrării (ca de pildă studierea perechilor antagonice de ipostaze temporale evolutiv-nonevolutiv, succesivitate-simultaneitate, continuitate-discontinuitate).

De-a lungul întregii lucrări autorul se arată receptiv față de fenomenele noi îmbogățitoare, dar intransigent față de orice fel de exagerări. Aș cita în acest sens combaterea excesului de rigoare ce duce la „atrofierea funcțiilor artistice, la înăbușirea inspirației, fanteziei, la exacerbarea raționalismului și și a meșteșugului în dauna trăirii autentice a actului creator" (p. 121). De asemenea criticarea direcției opuse, aceea a aleatorismului în care rolul creatorului se estompează pînă la dispariție. Dar mai ales tendințele de înlocuire a dimensiunii temporale printr-una spațială sînt combătute cu vehemență în repetate rînduri de-a lungul volumului. Încă din capitolul introductiv, autorul își definește poziția sa, lipsită de orice echivoc: „Într-adevăr, spațializarea conferă sonorului superioare valențe în planul reprezentării, al fundamentării raționale, însă cînd din implicită devine explicită — în mod curent prin utilizarea unor procedee și tehnici nonevolutive (eronat denumite și = atemporale =), a unor blocuri sonore gen textură etc. —, sînt perturbate înseși substrucțiile artei. Nu neg cîtuși de puțin efectul emoțional al unor asemenea zone incluse într-o devenire, pun însă sub semnul întrebării finalitatea estetică a unei muzici în care se încearcă (fiindcă, paradoxal, nu se reușește realmente) abolirea mișcării la scara întregului opus. În fond, avem de-a face cu un statism ne-efectiv, simulat, suficient totuși pentru a provoca un blocaj de stare, senzația de inerție sonoră generalizată, o periculoasă neutralitate în sfera comunicării. Imobilitatea, fie ea și numai sugerată, este improprie domeniului, iar contemplarea sancționează abaterea de la normele firești ale edificării. De oricîtă imaginație și îndrăzneală ar da dovadă compozitorul în demersul său, nu va putea dezice datele funciare ale sonorului, fără a risca o nedorită incomprehensiune din partea receptorului. Poate că, într-o oarecare măsură „vidul" rezultat între creația cultă actuală și marele public se explică printre altele și în excesul de uniformitate stagnantă, precum și de cerebralitate adesea uscată pe care insinuările spațializante le impun, trăsături definitorii pentru numeroase lucrări scrise în ultimele decenii." (pag. 9).

Dar nu scepticismul ci dimpotrivă, încrederea autorului în capacitatea infinită a artei muzicale de a exprima întreaga complexitate a vieții se desprinde din lectura acestei incitante lucrări. Regăsind în constituirea formelor sonore o reflectare a tiparelor universale, autorul afirmă că „arta sunetelor e în măsură să conțină și să exprime, prin mijloacele sale particulare, modalitățile noastre arhetipale de a abstractiza și a reprezenta timpul, implicit de a-l construi". Muzica devine astfel „exponenta cea mai pertinentă a capacităților umane de a intui, a imagina, a simți, a reprezenta, în ultimă instanță a crea timpul..." (p. 306).

Am reprodus aceste largi citate pentru că exprimă convingerile artistice ale autorului care este, precum se știe, un compozitor proeminent al generației sale. Asemenea lui Pascal Bentoiu acum aproape două decenii cu „Imagine și sens" Adrian Iorgulescu se impune astăzi prin „Timpul muzical" ca o personalitate originală în cîmpul esteticii noastre muzicale. Lucrarea sa se distinge prin bogăția informației și logica strînsă a argumentării, prin tratarea cuprinzătoare a fenomenului componistic privit *din interiorul* acestuia precum și a problemelor interpretării și receptării operei de artă. O ținută stilistică ireproșabilă, cu formulări memorabile la fiecare pagină, face din lectura acestui volum o reală delectare, și nu numai pentru specialiștii muzicii.

Adrian RAȚIU

Scanned with OKEN Scanner

BUSSETO

Dezbateri discografice în prezența lui Verdi

De data asta, juriul Premiului Internațional al Criticilor de Disc s-a reunit, în chip inspirat, pe meleagurile natale ale lui Giusppe Verdi. De la Milano, în direcția Napoli, te oprești la a doua stație, cale de o oră de drum cu trenul. După Piacenza, urmează Fidenza și — chiar dacă ajungi la o jumătate de oră înainte de miezul nopții — găsești în gară taxiuri gata să te ducă, la cîțiva kilometri, în localitatea Busseto, la *Albergo Sole*, unde din prima clipă ți se înmînează, împreună cu cheia camerei, două tomuri voluminoase din partea primăriei și o seamă de prospecte, printre care un scurt ghid, *Con Verdi nella sua terra*, tipărit de asociația locală *Amici di Verdi*, care te ajută să te orientezi rapid în regiune și să cunoști cu o clipă mai devreme locurile pe care le vei cerceta în zilele următoare. În general, nu sînt amator de case memoriale, dar aci *maestrul*, cum i se spune cu afecțiune, este o prezență atît de vie încît te simți la largul tău și — îndrumat cu eficiență și delicatețe de gazde — ajungi să devii un familiar al titanului Operei și să dorești să-i cunoști în tihnă „spațiul vital" al copilăriei, tinereții și apoi limanul maturității, bucurîndu-te să regăsești amănute de care auziseși demult dar care acum se recompun, într-o imagine întreagă și fermecătoare prin naturalețe. Marele muzician era de o nobilă rezervă care detesta orice părea demonstrație vană, fast lipsit de acoperire, indiscreție zgomotoasă și din această cauză, chiar dacă te întîlnești la tot pasul cu chipul lui, cu ceea ce ți-l evocă și ți-l reamintește, nu ai nici o clipă senzația monotoniei sau repetării. Dimpotrivă, ești conștient că cel ce spunea despre sine „Am fost, sînt și voi fi întotdeauna un țăran din Roncole" nu avea nevoie să se impună în chip artificios și te stimulează cu atît mai mult să-l descoperi în realitatea-i cotidiană, apropiată.

Vizitezi astfel cu emoție, în apropiere, casa modestă de la Roncole, unde Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, fiul lui Carlo și al Luigiei Uttini, s-a născut la 10 octombrie 1813, pe la orele opt seara. Tatăl ținea aici o ospătărie, iar mama era înregistrată ca țesătoare în actul de naștere, redactat în limba franceză, cea a momentanei ocupații străine ; după numai cinci luni Napoleon era detronat și pleca în insula Elba. În biserica din Busseto, *chiesa di San Michele*, se păstrează actul de botez al copilului și orga unde Giuseppe a cîntat în anii fragezi, sub îndrumarea primului său profesor, Pietro Baistrocchi, și și-a încropit primele melodii ; ca și pe spineta tatălui său (păstrată astăzi în muzeul teatrului „La Scala" din Milano) purtînd inscripția celui ce a reparat-o la 1821, Stefano Cavaletti, care menționează că a lucrat fără nici o plată „dată fiind buna înclinare a tinerelului Giuseppe Verdi de a învăța să cînte pe acest instrument". Vechiul turn al clopotniței poartă o placă amintind că, în 1814, mama lui Verdi s-a refugiat aici „salvînd pe micul său Beppino de hoardele sîngeroase ale trupelor rusești și austriece ce devastau această fertilă regiune" — în perioada tulbure ce a urmat înfrîngerii împăratului francez.

Sant' Agata : Bustul lui Giuseppe Verdi

La Busseto însuși, marea *piazza Verdi* ne întîmpină cu monumentul compozitorului, opera sculptorului Luigi Secchi, datînd din 1913, anul centenarului nașterii maestrului. Acesta străjuiește parcă palatul *la Rocca*, cu fundație datînd din secolul XIII și suferind, deci, repetate restaurări. În interiorul lui, vizităm frumosul „Teatru Verdi", inaugurat în 1868 și unde Arturo Toscanini a dirijat faimoase spectacole cu *Traviata* și *Falstaff* (1913) și cu *Falstaff* în 1926. Din 1961, aici se desfășoară un prestigios „concurs internațional pentru voci verdiane" prezidat de faimosul tenor Carlo Bergonzi, el însuși bussetân de origine. În *piazza Verdi* au loc uneori spectacole verdiene de amploare, cum a fost cel cu *Il Corsaro*, datînd din 1988.

Poate cea mai mișcătoare vizită a fost aceea de la *Villa Verdi*, *la* Sant'Agata, la numai 4 kilometri de Busseto ; într-o scrisoare, Giuseppina Strepponi, a doua soție a muzicianului, povestește contesei Maffei împrejurările construcției vilei și ale plantării grădinei, Verdi transformîndu-se el însuși în arhitect. Începînd din 1851, cînd s-au mutat aici, Verdi și-a petrecut la Sant'Agata întreaga viață, îmbinînd, în preocupările sale, muzica și agricultura : „de dimineață pînă seara veșnic prin cîmpuri, păduri, în mijlocul țăranilor și al animalelor" (scrisoare din 1857). La Sant'Agata fiecare amănunt vorbește despre prezența artistului și a femeii iubite — de la statuetele îndrăgite și pînă la celebra alee de plopi care era cadrul plimbărilor zilnice; de la pianele, martore ale compunerii operelor între *Rigoletto* și *Aida* pînă la portretele sculptate : al Giuseppinei din tinerețe, semnat de Tenerani și al compozitorului, modelat în *terracotta* în 1872 de Vincenzo

Gemito, de la autografele lui Manzoni pînă la biblioteca muzicală și literară a lui Verdi. Totul unește autenticitatea cu ziua de azi, dat fiind că aici *se locuiește* și nimic nu pare încremenit. În adevăr, în vilă trăiesc acum nepoții Mariei Filomena Verdi, vară și legatară universală a maestrului, căsătorită Carrara. Datorită amabilei, prietenoasei primiri a familiei, am putut vizita nu numai camerele dinspre sud, care sînt arătate îndeobște publicului, ci toate încăperile, cu mobilierul autentic, constituind, după cum pe bună dreptate sublimiază cărticica lui Corrado Mingardi — tipărită la Cremona, către finele lui mai 1989 — „un complex ilustrînd gustul personal al celor doi ilustri locatari, întotdeauna îndepărtat de bizarerie și capriciu ca și de înclinarea eclectică a vremii".

Să ne întoarcem însă la Busseto, unde juriul discului și-a ținut dezbaterile chiar în casa lui Antonio Barezzi, de pe *via Roma*, a aceluia care „a înțeles geniul, a încurajat formarea și a prevăzut gloria lui Giuseppe Verdi" după cum menționează, cu cuvintele lui Arrigo Boito, placa memorială așezată aici în 1913 la centenarul nașterii compozitorului. În salonul casei, unde a fost sediul Filarmonicii din Busseto și unde s-a format și s-a manifestat artisticește tînărul muzician aflăm nu numai portretul în ulei al proprietarului, al fiicei sale Margherita Barezzi, decedată la puțin timp după moartea copiilor Virginia și Icilio, ci și chipul din tinerețe — în cărbune — al maestrului, excelent conturat de un artist din aceeași familie, Stefano Barezzi. Restaurat acum zece ani, prin grija asociației „Amici di Verdi", care își are aici sediul, „Salone Barezzi" păstrează cu sfințenie detaliile originale, printre care semnalăm pianul vienez Tomaschek, precum și manuscrisele, cu dedicarea operei *Macbeth* către binefăcătorul compozitorului, precum și apelul patriotic al lui Verdi în favoarea răniților și a familiilor celor căzuți în timpul celui de al doilea război pentru independența patriei (1859). În această încăpere, discutarea discurilor actuale s-a făcut, cu sprijinul primăresei din Busseto, Dr. Daniela Fiaschetti, al asesorului pentru problemele culturale, Francesco Meduri, în vecinătatea celor peste cinci sute de albume de înregistrări din operele celui unanim venerat în aceste locuri. Un alt artist celebrat aci este Arturo Toscanini: ne aflăm nu departe de Parma, orașul legendarului dirijor, sediul orchestrei ce poartă numele său, care a fost și ea printre „sponsorii" reuniunii de la Busseto. De altfel, întrunirea aci s-a datorat în mare măsură membrului italian al juriului, critic marcant, care a făcut legătura cu notabilitățile locului. Nu uităm că la Parma am avut ocazia să admirăm capodoperele lui Coreggio precum și monumentalul teatru Farnese, actualmente în restaurare.

Juriul „Premiului Internațional al Criticilor de disc", reunit prin grija revistei *Musical America* și cuprinzînd reprezentanți ai Angliei (Edward Greenfield), Belgiei (Harry Halbreich), Elveției (Pierre Michot), Franței (Alain Fantapié), R. F. Germania (Ingo Harden), Italiei (Enzo Restagno), României, Spaniei (José-Luis Pérez de Arteaga), Suediei (Bengt Pleijel), Statelor Unite ale Americii (Theodore W. Libbey Jr.), a examinat anul acesta un mare număr de titluri, înregistrări de calitate în marea lor majoritate. Premiul a fost decernat discului Chopin al lui Krystian Zimerman, editat de „Deutsche Gramophon"; laureat cu premiul I al concursului Chopin, pianistul polonez realizează actualmente o unică sinteză între aspectul liric, cantabil și componenta virilă, puternică, structurată a creațiilor marelui poet romantic al pianului, reprezentat prin capodopere cum sînt cele patru *Balade*, *Barcarola*, *Fantezia în fa minor*. A fost premiat de asemenea albumul de două discuri cu cele patru *Cvartete de coarde* de Elliott Carter, interpretate de excelentul ansamblu „Arditti" și editate de o casă mai puțin introdusă dar, după cum se vede, de un remarcabil nivel, „Etcetera". Lucrările compozitorului american sînt de o incontestabilă consistență, care îl situează printre maeștrii genului din secolul nostru, precum Șostakovici, Enescu, Bartók, cu aspectul constructiv, logic, cu soliditatea formală în prim plan, ascetismul, severitatea muzicii neexcluzînd, ci dimpotrivă, impactul ei emoțional. În fine, a fost premiat albumul (EMI) cu una dintre primele creații aparținînd genului *musical* și anume *Show Boat* de Jerome Kern (— ne

Parma, Conservatorul „A Boito": Bustul lui Arturo Toscanini (Sculptor: Carlo Corvi)

amintim de faimosul *Ol'man river*, cîntat de Paul Robeson, extras din această lucrare, care era un „șlagăr" al anilor '50—). *Show Boat* datează însă din 1927 și partitura a fost reconstituită cu multă grijă muzicologică și înfățișată optim datorită unei echipe de interpreți cu nume ca Frederica von Stade, Teresa Stratas, în compania anasamblului „London Sinfonietta" și a dirijorului John Mac Glinn. Totuși, premiile nu reușesc să epuizeze titlurile de excepție ale ultimului an, între care remarcăm discurile dedicate spaniolului din sec XVII Joan Cererols (misele sale au fost splendid înregistrate de ansamblul „Capella Reial") sau uimitoarei lucrări *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Povestea despre dragostea și moartea trompetistului Christoph Rilke) a compozitorului elvețian Frank Martin, o pagină de esențializare dramatică, optim cîntată de mezzosoprana Marjana Lipovsek și orchestra Radiodifuziunii austriece dirijată de Lothar Zagrosek.

Am prezentat juriului și o selecție reprezentativă din discurile „Electrecord" ale ultimului an. Astfel, *Simfonia a VII-a* de Anton Bruckner a familiarizat criticii cu o ilustrare a integralei simfoniilor maestrului austriac, pe cale de desăvîrșire de către Orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Cristian Mandeal. A fost unanim salutată o astfel de realizare de prestigiu, apreciindu-se chiar (Harry Halbreich) că orchestra are un recunoscut nivel internațional, iar di-

Scanned with OKEN Scanner

rijorul o autentică chemare către această muzică. „Journal de Genève" notează: „...mărturia calității unei orchestre și a unui dirijor român". Unele rezerve au fost formulate în legătură cu folosirea „versiunii Novák" (nu este vorba de Vitezslav Novák), care s-ar îndepărta sensibil de originalul brucknerian.

Și mai mult interes a fost stîrnit de discuțiile pentru premiul „Koussevitzky", distincție acordată unui compozitor pentru o lucrare antrenînd în orchestră minimum 16 instrumente și înregistrată pe disc pentru prima oară. Premiul a fost decernat compozitoarei sovietice Sofia Gubaidulina, discipolă a lui Șostakovici, pentru *Offertorium* — un concert pentru vioară și orchestră, înregistrat de Gidon Kremer și Orchestra simfonică din Boston, dirijată de Charles Dutoit — o pagină de inspirație melodică nelipsită de dramatism și putere efectivă de transmitere a sentimentului, beneficiind desigur de o interpretare de prima mînă. Au mai fost remarcate lucrări de un tînăr din Geneva, Michael Jarrell, japonezul Toshio Hosokawa etc. Contribuțiile românești au fost și ele bine apreciate. Opera *„Amorul doctor"*, după Molière, de Pascal Bentoiu, înregistrată la Iași sub conducerea lui Ion Baciu, a fost considerată o lucrare de solid meșteșug componistic și pătrunzător umor, notîndu-se înregistrările radiofonice anterioare, de la Londra și Paris. S-a considerat totuși (cum a fost cazul și cu *Canto sospeso* al compozitorului italian Luigi Nono) că, dată fiind data compunerii partiturii, ea nu intră în categoria celor foarte actuale avute în vedere înainte de toate de premiul „Koussevitzky". Opera *„Arșița"* de Nicolae Brînduș, după nuvela *„La țigănci"* de Mircea Eliade, a fost evidențiată ca o creație puternică, de o elocvență vocal-orchestrală deosebită. În ce privește interpretarea — și înregistrarea — excelente, datorate Orchestrei simfonice, corului Radioteleviziunii Române dirijate de Ludovic Baci și unei echipe de cîntăreți pe măsură, pot atesta că (— deși discul fusese trimis din timp de „Electrecord" tuturor membrilor juriului —). meritele lor au ieșit puternic în evidență la audierea colectivă, în timpul dezbaterilor, a unor largi fragmente din ultimul act. Membrii spaniol și belgian ai juriului mi-au declarat că vor programa discul la Radiodifuziunile din țările respective, iar colegul francez s-a arătat dispus să recomande lucrarea lui Brînduș pentru a fi reprezentată pe scenele teatrelor muzicale. Reprezentantul R. F. Germania a avut de asemenea cuvinte frumoase despre operă, căreia criticul englez i-a găsit unele înrudiri cu Leoș Janáček. Voi cita cele scrise de Pierre Michot în suplimentul „Samedi littéraire" din 19 august 1989 al publicației „Journal de Genève": „Mi-a plăcut de asemenea opera *Arșița* a românului Nicolae Brînduș, care pleacă de la o nuvelă a lui Mircea Eliade pentru a crea un climat de realitate mobilă *(fuyante)* și de vis straniu (Electrecord)".

Alfred HOFFMAN

OPERA DIN PARIS ȘI NOUA SA CONFIGURARE COREGRAFICĂ

Seculara sală Garnier, care păstrează arhitectura veacului al XIX-lea și renumele arhitectului care a construit-o va fi în mod exclusiv — din această stagiune — consacrată manifestărilor coregrafice, în timp ce spectacolele lirice vor cunoaște o nouă perioadă istorică, de desfășurare în construcția modernă, ridicată special, în Piața Bastiliei.

Astfel, mirificile evoluții coregrafice — clasice sau cele mai actuale și exigente, vor evolua sub cupola de bronz patinat și acelui celebru azur reconsiderat de paleta pictorului Chagall, cu fragile muze ale dansului.

„Sîntem încredințați de viitorul său — va declara Pirere Bergé, conducătorul general al Operei din Paris — toate voințele au fost reunite pentru a susține acest nou destin".

Sub direcția reputatului coregraf — dansator Adolf Nurcev, se deschide un evantai repertorial cu totul neobișnuit — al artei integrale, aparținînd coregrafiei universale.

Nu ne hazardăm, afirmînd că actuala stagiune a baletului Operei — Garnier, reprezintă o importantă performanță contemporană, deoarece integrează, în adevăr, forțele valorice ale ultimelor două veacuri din evoluția acestei arte. De la baletul romantic *Giselle* sau *Raymonda* (în interpretarea corpului de balet francez sau acela din Leningrad), la seria de principale lucrări diaghileviene *(Spectre de la rose, Les Noces, Petruşka)* și pînă la suita de coregrafii aparținînd celor mai reputate semnături, ca Paul Taylor, Cristina Hogaș, John Neumeier, etc., alături de Maurice Béjart și Roland Petit — și de dansatorii — interpreți în reprezentație ai Teatrului „Kirov" din Leningrad, sau soliștii diferitelor celebre Companii de pe scenele mondiale, împreună cu marele corp de balet al Operei și masiva înșiruire de nume (152 de dansatori) care atestă această promisiune a unei excepționale stagiuni inaugurate de către Opera Garnier.

Serviciul special de presă al acestei prestigioase instituții ne aduce la cunoștiință un larg program care se va declara pe întreaga stagiune 89/90 și din care, în prezent, am spicuit primele importante date.

Gabriel NEGRI

MOSCOVA — MUZICĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU PIAN

În primăvara anului 1989 a avut loc la Moscova, în sala de Concerte aInstitutului de Stat Pedagogic — Muzical „Gnesin" un concert de muzică românească pentru pian.

În prima parte a programului s-au prezentat lucrări de compozitori din secolul XIX și prima jumătate a secolului XX: C. Porumbescu, G. Enescu, S. Drăgoi, T. Ciortea, M. Jora, P. Constantinescu și C. Silvestri. A doua parte a fost dedicată muzicii contemporane: aici, alături de maeștri cunoscuți ca Tiberiu Olah, sau Anatol Vieru, au fost prezenți Dan Voiculescu, Marina Vlad, Mihail Vîrtosu. Iar încununarea întregii „construcții" a programului a fost prelucrarea concertistică a „Horei staccato" de Grigoraș Dinicu. Interpretată de autorul prelucrării, profesorul E. Monaszon și de pianista Liudmila Leontieva, piesa a fost repetată la „bis", la cererea insistentă a publicului.

Programul a fost astfel alcătuit încît să ilustreze diferitele perioade ale afirmării creației pianistice românești, diferitele stiluri individuale și orientări artistice ale compozitorilor: curentul „folcloric" care și-a dovedit rodnicia în diferite etape (de la *Hora brașoveană* a lui Porumbescu la lucrările compuse de Drăgoi și Constantinescu), cel romantic (M. Jora, C. Silvestri), cel al „impresionismului românesc" (Enescu în perioada de mijloc a creației sale), cel al reflectării naționale a mijloacelor moderne din cea de-a doua jumătate a secolului XX (Vieru, Voiculescu). Doresc să-mi exprim satisfacția în legătură cu modul în care au înțeles și au interpretat pianiștii sovietici această muzică atît de specifică, puțin cunoscută de ei pînă atunci. Liubov Potapova a confirmat încă o dată certe calități printr-o excelentă interpretare a *Sonatei* lui Vieru și a *Dialogurilor* lui D. Voiculescu. Pe de altă parte, ea a demonstrat o deosebită subtilitate sufletească în citirea unor piese de S. Drăgoi din ciclul *Suită de jocuri populare* și a lucrării poetice lirice

Scanned with OKEN Scanner

Povești de T. Ciortea. O gîndire conceptuală de anvergură a dovedit Tatiana Sergheeva care a interpretat *Variațiuni pe o temă de Schumann* de M. Jora și tot ea a strălucit prin înzestrarea tehnică și umor subtil în *Dans dobrogean* de P. Constantinescu și în *Toccata* de M. Virtosu. O sarcină foarte complexă a avut de îndeplinit L. Leontieva; interpretarea ei ne-a oferit prilejul de audia excelenta lucrare *Sonata în fa diez minor* de Enescu. Țesătura filigranată, rafinată a portiunilor impresioniste de la începutul și sfîrșitul lucrării, precum și avîntul dinamic al părții Presto vivace de la mijloc au fost dezvăluite cu brio de interpretă; sonata ne-a apărut într-o viziune unitară și armonioasă, ca o compoziție cu adevărat clasică a muzicii românești. E Monaszon a transmis suflul poetic romantic, inspirat al *Cîntecelor de pustiu* de Silvestri și avîntul temptramental irezistibl al *Bacanalei* mefistofelice de același autor.

Este de remarcat că lucrările prezentate în concert nu epuizează repertoriul românesc al pianiștilor noștri; ei mai au în rezervă și alte piese. Iar acum, cînd la Moscova se organizează concerte de muzică românească, programele nu se mai pot lipsi de pianiștii pe care i-am menționat. Astfel, ei au cîntat la seara prieteniei sovieto-romîne, la 18 mai a.c., în sala Institutului de Muzică „Gnesin", la 14 iunie la Palatul Culturii din cadrul Fabricii de rulmenți cu ocazia centenarului Eminescu și. vor participa la concertele din cadrul manifestărilor din toamnă — Zilelele Republicii Socialiste România în U.R.S.S.

În concluzie, în istoria contactelor muzicale sovieto-române la originea cărora s-a aflat marele Enescu, primul președinte al secției muzicale a ARLUS-ului, se înscriu, îmbogățind-o, noi și valoroase pagini în zilele noastre. Este îmbucurător să constatăm că ștafeta legăturilor noastre rodnice a fost preluată acum cu mîna fermă de tinerii muzicieni.

(Traducere din limba rusă de Sergiu Celac)

Rufina LEITES

AL XI-LEA FESTIVAL „TOAMNA MUZICALĂ"

(Pagini dintr-un jurnal de călătorie)

15 decembrie 1989: — În tîrziul serii aterizăm pe aeroportul Șeremetievo II. Împreună cu Cătălin Ursu, sînt invitat la al XI-lea ediție a Festivalului *Moscovscaia Osen;* impunătoare reuniune muzicală organizată de Uniunea Compozitorilor din Uniunea Sovietică, Festivalul ce-și propune să prezinte, an de an, cu ajutorul marilor ansambluri simfonice și camerale, celor mai bune forțe solistice ale Moscovei, pagini definitorii elaborate în ultimii ani de creatorii sovietici.

Așteptăm delegațiile din Norvegia și S.U.A. pentru a pleca cu același microbuz spre hotel *Ostankino.* Festivalul este frecventat anul acesta de aproape 100 de invitați din multe țări ale lumii.

16 noiembrie 1989 — În Sala mică a Conservatorului *P. I. Ceaikovschi* primul concert al reuniunii moscovite „Scena" este dominată de Vasile Lobanov, pianist strălucit, dezvăluind o tehnică ce-ți ia literalmente respirația. A cîntat o Fantezie pentru pian *Clopotele Varșoviei* cu o factură neoclasică, fragmente dintr-o sonată a sa, (de tipul pieselor scrise de pianiști-compozitori ce au asimilat întreaga literatură pentru claviatură și simt nevoia de a compune fără a se gîndi în același timp să dobîndească individualitate creatoare).

Am așteptat mult de la *Sonata* lui A. Snitke. În 1985 i-am ascultat un excelent *Dublu concert pentru vioară și violoncel* cu O. Kagan și N. Guttman. *Sonata pentru pian* programată de această dată este încărcată de tensiuni, bazată pe puternice contraste, dar nimic nu... „persistă" în tine după o primă audiție. Interesantă *Simfonia sonatelor* pentru bas, pian și ansamblu de percuție de E. Lazarev pe versuri de Baudelaire și construită după un clasic tipic expresionist. Ireproșabilă știința compozitorului de a ansambla vocile. Percuționiștii (ansamblul este condus de M. Pekarski) sînt excepționali. Frumoase efectele dobîndite cu un metronom așezat pe un timpan.

Seara în sala mare a Constrvatorului un concert susținut de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii dirijată de N. Alexeev. În program piesa lui V. Suti *Ex animo* inventar de cuceriri de limbaj ale anilor 50, cu multe culori de izvor hindemethian, un *Concert pentru clarinet și orchestră* de E. Denisov, cu pagini de exagerat lirism și *Simfonia 20* de M. Weinberg. Primele 3 măsuri ale *Simfoniei* rămîn în același teritoriu expresiv. Lipsa de contrast pe largi dimensiuni nu poate cuceri auditoriul. Interesantă mișcarea rapidă cu o bună știință a exploatării aparatului orchestral.

17 noiembrie 1989 — După o dimineață petrecută la muzeul *Pușkin* participăm la un concert al formației *Collegium musicum.* Dirijor Timur Mînbaev. Programul s-a deschis cu un *Concert pentru saxofon alto, corn și orchestră de cameră* (cu clavecin) de M. Bronner. Muzica bine construită cu imaginație și eficiență în asigurarea aliajului timbral. Au urmat *Variațiunile pentru coarde, sintetizator și percuție* semnate de V. Kikta. Demersul muzical atestă putere de asimilare a unor tehnici de construcție cu care ne-am obișnuit de la mijlocul anilor '60.

Concertul a continuat cu *Muzică pentru coarde și pian* a dirijorului. Pagini cu inedite efecte de timpani dar mimînd, mai mult decît demonstrînd, temperament componistic.

Interesantă prin tensiunea dramatică din final, *Simfonia pentru sonată, orgă, coarde și percuție* a lui E. Pogdait. Copleșitoare „intrarea" sopranei pe un fortissimo.

Seara participăm la concertul susținut în festivalul moscovit de Orchestra simfonică a orașului Moscova. La pupitru Pavel Kogan. Violonistul atît de prețuit pentru căldura tonului și frumusețea frazării are profunde date dirijorale. Leagă construcțiile cu talent, știe să dea dimensiunea necesară fiecărui detaliu. Printre lucrările din program, *Sintagma* pentru violoncel și orchestră (solist T. Gabarașvili), cam lipsită de inspirație deși te atrage continuu prin tematica scriiturii și o *Simfonie* (a III-a, subintitulată *Misterioso)* a lui Gh. Dimitriev. Tipare neoclasicizante dar cu pagini încărcate de emoție prin farmecul gradării unor ritmuri.

18 noiembrie 1989 — Prima piesă ascultată în concertul de muzică de cameră ce se desfășoară ca în fiecare zi în Sala Mică a Conservatorului, *Trei imnuri* pentru bas, vioară și pian de B. Frankenstein. Un lamento dedicat răscoalei din ghettoul din Varșovia. Compozitorul cîntă și se acompaniază la pian. A urmat o *Sonată* pentru baian de A. Baltin. Un virtuoz de mare calibru a transformat baianul într-un instrument modern, avînd drept inedit mijloc de expresie suflul burdufului. Nu am înțeles de ce lunga improvizație, cu multe momente ce ți se păreau finaluri a fost intitulat *Et Expecto.*

Cu totul remarcabile 5—6 lieduri dintr-un foarte întins ciclu scris de A. Baltin pe versuri de A. Ahmatova. În multe momente, mezzosoprana N. Burnașeva emoționa adînc prin registrul vocal. La pian — compozitorul.

Am așteptat cu normal interes cele *Trei piese pentru flaut, oboi și clarinet* ale lui Rodion Scedrin. Captivante linii melodice. Contrapunctări măiestrit realizate .Simți un creator autentic fără obsesia modernității.

În concertul serii am reușit să ascult o singură piesă — *Simfonia nr.* 2 a lui I. Butko. Orchestra

Scanned with OKEN Scanner

de cameră din Moscova era condusă de J. Jukov. Ecouri șostakoviciene în Larghetto. Și în această versiune ca și în toate concertele trebuie îndelung subliniată calitatea excepțională a instrumentiștilor, modul ireproșabil în care își însușesc partitura, dăruirea cu care interpretează lucrările contemporane.

19 noiembrie 1989 — La orele prînzului sîntem primiți (între delegația norvegiană și ca franceză) de Tihon Hrennikov. Îi fac o deosebită plăcere vorbindu-i despre concertele sale pentru pian pe care le-am ascultat la București în interpretarea sa sau despre întîlnirea din 1975 la Festivalul de muzică transcaucaziană. Ne întreabă despre șantierul de lucru al multor compozitori români pe care i-a cunoscut de-a lungul anilor. Ne despărțim dorindu-i să-l revăd ca Președinte al Uniunii și peste alte două decenii. Îmi spune printre altele că se găsește de 40 de ani în fruntea obștei creatorilor sovietici pentru că este unul dintre puținii compozitori care a prețuit întotdeauna mai mult muzica colegilor decît a sa proprie.

Seara sîntem la Teatrul Mare. Am renunțat la concertul simfonic pentru a urmări opera lui Denisov *Pena dnei* (Spuma zeilor) după romanul lui Boris Vian. Îmi este foarte greu să urmăresc trei ore o muzică de o extremă amalgamare stilistică. O montare de maxim interes, (regizor V. L. Golod, dirijor G. P. Muratov), voci cu totul excepționale dar ritmurile jazzice nu pot „sta" cred în nici-un chip pe o scenă de o asemenea tradiție lîngă idei muzicale cu profunzimea ce o solicită gîndirea simfonică a anilor '60.

Dimineața am vizitat muzeul *Glinka* cu copleșitoarele sale colecții de instrumente muzicale din toate continentele lumii. În concertul de muzică de cameră din Sala Mică a Conservatorului o piesă excepțională : *Concertul pentru vioară și claviaturi* de T. Sergheeva. O lucrare plină de vigoare, în forme bine închegate în care V. Igolinski schimba cu dezinvoltură vioara și pianul (tehnică ireproșabilă la ambele instrumente)iar T. Sergheeva a apărut la pian, clavecin și orgă, succesiv, pe parcursul celor trei mișcări ale concertului. Excepționala virtuozitate cu care folosea pedalierul orgii denota îndelungi studii de specialitate, iar gama culorilor folosite o mare știință a registrațiilor.

În sala Mare a Conservatorului, am participat la Orchestra simfonică a cinematografiei (dirijor Emin Haciaturian). Printre lucrările incluse în program : *Simfonia* lui Nicolai Sidelnikov. Frumoase îngemănări instrumentale. Lungimi inadmisibile și prea multe sonorități ce izvorăsc din paginile lui Șostakovici.

21 noiembrie 1989 — Dimineața particip la simpozionul dedicat problemelor creației contemporane și educației publicului în spiritul înțelegerii muzicii zilelor noastre. Prezintă succinte referate muzicologi din U.R.S.S., Bulgaria, R. D. Germană. La solicitarea lui E. Tarakanov, președinte al comisiei de Critică al Uniunii Compozitorilor, coordonatorul dezbaterilor, îmi spun punctul de vedere.

După ce am vorbit despre generațiile de compozitori români care au izbutit să realizeze o muzică originală, exprimînd esența gîndirii românești, despre locul acestor lucrări în viața muzicală a țării insistînd asupra rolului pe care-l pot avea manifestările interdisciplinare în viața muzicală a țării și a lumii contemporane, în care muzica nouă este programată în contexte ce luminează preocupările literaților, cineaștilor, plasticienilor contemporani.

Seara, în Sala mare a Conservatorului, am urmăritrit concertul orchestrei simfonice de stat a orașului Moscova. Dirijor Al. Dimitriev. Printre lucrările programate *Dublu concert pentru violoncel și orchestră* a lui M. Meerovici (soliști I. Kaller și K. Rodin), pagină temeinic elaborată în planul colaborării instrumentale, dar fără substanța tematică necesară dimensionării unei piese de echilibru și ecou și o *Simfonie* de N. Ciagreivili cu larg suflu epic. Percuția, (timpanele în mod special) folosite cu dezinvoltură pe care o regăsim în orice lucrare de amploare ascultată pînă acum.

22 noiembrie — Ne petrecem orele zilei în două muzee muzicale. Pe strada *Gorki* găsim casa în care a trăit marele pianist și profesor Al. Goldenweiser. Pe pereți zeci de fotografii ale lui Lev Tolstoi prietenul anilor tinereții. Pe pianul din salon a cîntat de multe ori Prokofiev, iar acum susține adeseori recitaluri speciale, unul dintre elevii preferați ai profesorului Dm. Bașkirov. Pe strada *Ceaikovski* găsim muzeul *Șaliapin* inaugurat în anii dinaintea primului război mondial. Minunate zecile de scrisori ce vorbesc despre prietenia sa cu Gorki. Printre vechile înregistrări pe care le ascultăm, (unele imprimate în 1908), *Serenada lui Mefistofel*, arii din Ruslan și Boris Godunov.

În Sala mare de concerte ce poartă tot numele lui Ceaikovski, participăm la concertul de încheiere. Orchestra simfonică a U.R.S.S., este dirijată de Vladimir Zira.

Ilia Kalev este solistul unui *Concert pentru vioară* semnat de Alexandr Ceaikovski. Avem totodată bucuria audierii uneia din cele mai interesante piese ascultate în aceste zile : *Linkos* de Iuri Kasparov. Monumentalități simfonice. Expresii pline de substanță. Forme perfect arcuite. O interpretare de o calitate și dăruire pe care și-ar dori-o orice creator contemporan.

23 noiembrie 1989 — Mîine vom pleca spre București. Mă grăbesc să mai vizitez, pentru documentarea necesară unei cărți despre muzeele muzicale ale lumii două așezăminte. Pe strada *Nejdanova* găsesc casa memorială a unui mare șef de orchestră din anii '50 — Ivan Golovanov, ani în șir dirijor al Teatrului Mare, profesor al lui Evgheni Svetlanov. Ascult o imprimare din 1955 a operei *Tannhauser* ce-mi amintește prin claritatea liniilor, densitatea expresiei ,echilibrul sonorităților, cele mai frumoase din versiunile discografice ce le datorăm marilor baghete din zilele noastre.

Cîteva ore petrec în muzeul *Skriabin*, lăcaș aflat în casa în care originalul creator a trăit între anii 1912—1915. Partituri, afișe, însemnări îți permit să înțelegi modul în care au fost concepute *Prometeu*, *Poemul extazului*, sonatele, preludiile. Pe masa de lucru — primitiva instalație cu 14 becuri realizată de profesorul Moser la dorința lui Skriabin de-a asocia muzicii, lumini de culori diferite...

Ascult celebrul studiu în re diez minor imprimat de compozitor în anul 1908. Bucura serii : *Recviemul* de Verdi interpretat de formațiile Filarmonicii din Moscova .Dirijor Eri Klas. Excepțional grupul de soliști : Makvala Kasravili, Birgit Finnila, (Suedia), Seppo Ruohonen (Finlanda), Matti Palm.

Iosif SAVA

VLADIMIR HOROWITZ

„Cîntul la pian se compune din rațiune, inimă și mijloace tehnice. Numai reuniunea tuturor acestor trei elemente poate duce la apariția unui mare pianist". Cuvintele acestea au fost rostite tocmai de către un mare pianist, unul din cei mai mari ai secolului nostru, stins din viață la 5 noiembrie 1989, în vîrstă de 85 de ani : Vladimir Horowitz.

Născut la 1 octombrie 1904 la Berdicev, lîngă Kiev, Vladimir Horowitz a avut-o pe mama sa, pia-

Scanned with OKEN Scanner

nistă, ca primă profesoară de muzică. În 1915, la 11 ani, i-a fost prezentat lui Skriabin, care a rămas impresionat de talentul ieşit din comun al micului pianist. I-a recomandat o carieră muzicală, dar completată cu studiul tuturor artelor, ca un fundal cultural al muzicii pe care o va interpreta. Întîlnirea cu Skriabin l-a impresionat şi pe tînărul Vladimir, care va deveni mai tîrziu unul din cei mai valoroşi şi mai autorizaţi interpreţi ai pianisticii skriabiniene. În continuare, Horowitz studiază cu Felix Blumenfeld, mare dirijor şi pianist rus, personalitate de prim plan a vieţii muzicale moscovite din acei ani, sub îndrumarea căruia obţine progrese rapide ,ajungînd să se afirme în public încă de la vîrsta de 18 ani, cînd susţine 23 de concerte şi recitaluri. În 1925, la 21 de ani, Vladimir Horowitz debutează la Berlin unde realizează primele înregistrări ,azi rarităţi de colecţie. Marele Paderewski, care-l ascultă cu acestă ocazie, declara atunci : „Este cel mai mare dintre tinerii pianişti". În următorii doi ani el întreprinde lungi turnee în Germania, Franţa, Italia, Spania, Olanda, dînd recitaluri şi apărînd ca solist în *Concertele* de Ceaikovski şi Raclimaninov *(nr. 3 în re minor)*, devenite ulterior piese de bază ale repertoriului său concertant.

La 12 ianuarie 1928, la 24 de ani, Vladimir Horowitz debutează în S.U.A. interpretînd *Concertul nr. 3* de Rachmaninov cu Filarmonica din New York la Carnegie Hall, sub bagheta marelui dirijor englez Sir Thomas Beecham, care debuta şi el atunci la orchestra newyorkeză. Prezent în sală, Serghei Rachmaninov l-a invitat pe tînărul pianist în salonul de muzică al fabricii de piane Steinway, unde cei doi au parcurs concertul la două piane, Horowitz cîntînd partea solistică, iar compozitorul reducţia pianistică a părţii orchestrale. Cu trei ani mai tîrziu, în 1931, Horowitz va înregistra *Concertul nr. 3* de Rachmaninov pentru discuri la Londra, sub conducerea dirijorului Albert Coates. Ulterior va mai înregistra concertul încă de două ori, odată cu Filarmonica din New York dirijată de Eugene Ormandy, iar altă dată cu orchestra simfonică R.C.A. condusă de Fritz Reiner.

În 1933, la 29 de ani, Vladimir Horowitz cîntă *Concertul nr. 5* de Beethoven sub bagheta lui Arturo Toscanini. Era începutul relaţiei extrem de strînse care se va stabili între Horowitz şi celebrul dirijor italian, relaţie care s-a cimentat şi mai mult prin căsătoria pianistului cu Wanda Toscanini — fiica cea mai mică a maestrului — în acelaşi an, la Milano. În anii următori ,el va înregistra pentru disc, cu Toscanini la pupitrul orchestrei simfonice N.B.C. din New York, *Concertul nr. 2* de Brahms şi de două ori *Concertul* de Ceaikovski. În 1936 Horowitz se retrage din motive de sănătate pentru trei ani din viaţa de concert. Revine în 1939 cu un recital la sala Pleyel din Paris, iar începînd din 1940 se stabileşte la New York pentru tot restul vieţii sale.

După război, Horowitz susţine recitaluri cu programe variate, între care *Sonata nr. 3* de Kabalevski, în primă audiţie în S.U.A. şi tot în primă audiţie o *Sonată* de Samuel Barber, pe care i-a dedicat-o compozitorul. La 25 februarie 1953, cu ocazia aniversării a 25 de ani de la debutul său la New York, Horowitz reapare în *Concertul* de Ceaikovski sub conducerea dirijorului George Szell. Se retrage apoi din nou din viaţa de concerte pentru o lungă perioadă de 12 ani, timp în care realizează însă multe înregistrări cu sonate de Skriabin, sonate pentru vioară şi pian de Brahms (alături de violonistul Nathan Milstein), piese de Schumann, Prokofiev, Musorgski etc. Abia la 9 mai 1965 revine cu un mult aşteptat recital la Carnegie Hall din New York. Urmează o nouă serie de înregistrări cuprinzînd mult Chopin, din nou Skriabin şi Rachmaninov, toate din concerte publice — excepţînd un album cu sonate de Scarlatti — şi înfăţişînd un Horowitz mai gînditor, mai sensibil. În 1978, la împlinirea a 50 de ani de la debutul său în S.U.A. şi a 25 de ani de la ultima sa apariţie într-o lucrare concertantă, Horowitz reia din nou *Concertul nr. 3* de Rachmaninov cu Filarmonica din New York dirijată de Eugene Ormandy. Venită special la New York pentru a-l asculta, cunoscuta pianistă argentiniană Martha Argerich şi-a exprimat astfel impresiile : „Am avut un şoc puternic, era mai Horowitz decît mi-l imaginasem. Forţa expresiei, sunetul, violenţa inimaginabilă care străbăteau dintr-însul erau stranii, bizare, înfricoşătoare. Un asemenea pianist nu mai văzusem niciodată". Următoarea apariţie în public a avut loc la Londra în 1982, la 30 de ani după debutul său londonez. A susţinut două recitaluri, dintre care unul a fost radiotelevizat în direct în întreaga lume. A revenit apoi în 1985, la 81 de ani, la Paris, susţinînd şi acolo două recitaluri (în program piese de Scarlatti, Schumann, Schubert, Liszt, Chopin, Skriabin), prilej cu care întreaga presă a subliniat că n-a pierdut nimic din sunetul său tranşant, din energia sa fabuloasă, din impresionantele sale contrapuneri ale tensiunilor şi destinderilor. A urmat recitalul susţinut la 10 aprilie 1986 la Moscova, în sala „Ceaikovski" a Conservatorului, cu un program cuprinzînd sonate de Scarlatti şi Mozart, preludii de Rachmaninov, studii de Skriabin, mazurci de Chopin, piese de Schubert, Schumann, Moszkovski, recital radiotelevizat în direct în Europa şi America şi înregistrat pentru discuri şi videocasete. Fiecare piesă a confirmat odată mai mult extraordinara capacitate a lui Horowitz de a stăpîni o largă paletă a coloritu'ui sonor, de a controla fără greş desfăşurarea frazelor chiar şi în cel mai vertiginos „prestissimo". Ultima înregistrare a lui Horowitz a cuprins *Concertul nr. 23 în la major KV 488* de Mozart, acompaniamentul aparţinînd orchestrei simfonice a teatrului „Scala" din Milano sub bagheta lui Carlo Maria Giulini.

Pianist de excepţie, Vladimir Horowitz alia o tehnică uluitoare cu o excepţională capacitate de interiorizare. Toate apariţiile sale în public erau precedate de o lungă pregătire, în cursul căreia aprofunda fiecare detaliu, reluînd lucrările ca şi cînd i-ar fi fost complet necunoscute. Printre trăsăturile sale cu totul specifice se numără faptul că nu cînta decît pe pianul său Steinway personal — construit la indicaţiile sale speciale de către celebra firmă newyorkeză —, care-l însoţea oriunde apărea în public. Era de o asemenea conştiinciozitate, încît cultiva repertoriul probabil cel mai restrîns dintre toţi marii pianişti ai secolului nostru (incluzînd, ca lucrări concertante, doar 5 creaţii — Mozart 23, Beethoven 5, Brahms 2, Ceaikovski 1, Rachmaninov 3 —, de altfel singurele existente şi pe discuri în interpretarea sa). Muzician de maximă integritate şi totală dăruire, cu manifestări adeseori paradoxale, dar stîrnind senzaţie la toate rarele sale apariţii publice, considerate evenimente de răsunet internaţional, Vladimir Horowitz a putut privi cu satisfacţie, din perspectiva vîrstei sale patriarhale, la viaţa şi cariera sa, puse întotdeauna, fără rezerve de niciun fel, în slujba unei arte pianistice de domeniul perfecţiunii absolute.

Edgar ELIAN

CONCERT DEOSEBIT ÎN CADRUL O.I.R.T.

Vineri 22 septembrie, la ora 21.00, postul de Radio Bucureşti II a transmis de la Berlin — transmisia era *directă*, nu înregistrată şi difuzată ulterior, ceea ce se întîmplă rar — un concert public extraordinar al Orchestrei Radio din Berlin (R. D. Ger-

Scanned with OKEN Scanner

mană), preluat, de un mare număr de posturi străine, în cadrul Organizației Internaționale de Radio și Televiziune — O.I.R.T. Pentru noi, evenimentul a fost cu atît mai semnificativ cu cît dirijorul orchestrei era Horia Andreescu, solist fiind violoncelistul Marin Cazacu. Transmisia a fost de a calitate tehnică deosebită, sunetul orchestrei apărînd rotund, plin, cu toate armonicele păstrate și valorificate, ceea ce nu se întîmplă adesea, în cazul difuzării radiofonice internaționale, prin cablu, cînd nu odată sonoritatea apare sărăcită, distorsionată.

Am ascultat mai întîi în primă audiție absolută, *Concertul pentru orchestră nr. 3* — *„Păsări negre"* de Georg Katzer, compozitor important al R. D. Germane (este vicepreședinte al Uniunii compozitorilor din această țară) și în fapt unul din creatorii de muzică cei mai interesanți de aci, după cum a dovedit-o și o lucrare camerală a sa, recenzată în prezentul număr din „Muzica" cu ocazia manifestărilor din cadrul „Zilelor culturii din R. D. Germană". Mai structurată și cumva mai consistentă decît lucrarea audiată la București, cea simfonică transmisă în programul pe care îl comentăm avea însă aceeași sugestivitate instrumentală deosebită, dovedind o informare cu adevărat contemporană asupra mijloacelor componistice actuale și o capacitate de plasticizare a imaginii, derivată, de altfel, din dedicarea inițială a muzicii cuprinse în *Concertul de orchestră* unui scop coregrafic.

Ne-am reîntîlnit apoi cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, pe care astăzi, la atîția ani de la compunerea lui (1962), îl considerăm în continuare ca pe o *dată* în istoria muzicii românești noi, nu numai pentru că a fost distins atunci cu premiul „reine Marie-José" de la Geneva ci pentru că evidențiază o pregnanță, o suculență ritmică excepțională (vădită chiar din primele măsuri ale lucrării), o folosire originală a violoncelului, care nu exclude efectele de percuție și un limbaj orchestral deosebit de colorat, pe care îl putem considera în unele secțiuni ca pe o prelungire a creațiilor enesciene de maturitate, ca *Suita sătească* și mai ales ca *Impresii din copilărie*. Menținut statornic în repertoriul violoncelîștilor noștri (după părerea noastră este unul din cele mai bune *Concerte* de violoncel ale secolului XX), fiecare reaudiere a lui ne apare ca pe deplin justificată.

În încheiere, am ascultat destul de rar cîntata *Simfonie a III-a* de Rahmaninov, pe care am admirat-o ca pe o lucrare romantică de largă respirație și de cert interes, dovedind că maestrul rus nu a fost doar un poet al pianului — cum este în general considerat — ci un simfonist de forță și originalitate.

Interpretarea întregului program a fost de o ținută exemplară: orchestra Radio Berlin ne-a apărut ca o formație nu numai unitară și disciplinată, ceea ce este lucru firesc pentru grupurile instrumentale germane. Horia Andreescu a știut să-i stimuleze anumite resurse de fantezie, de vitalitate, de putere a comunicării care au fost evidente chiar într-o transmisie radiofonică. Deci, încrederea deosebită acordată dirijorului român (care are un renume internațional în continuă consolidare) a fost din plin justificată. Datorită calităților sale, muzica contemporană — Katzer și Vieru — a apărut de o atractivitate incontestabilă, iar *Simfonia* de Rahmaninov ca o lucrare pe care ne pare rău că nu am cunoscut-o pînă acum. Să nu uităm contribuția valoroasă a solistului, violoncelistul Marin Cazacu, care ni s-a părut totuși dezavantajat în oarecare măsură de amplasamentul microfoanelor. Nu ne îndoim însă că *în sală* aportul său artistic a fost cel pe care îl cunoaștem și îl apreciem în mod constant.

A. H.

DIN PRESA INTERNAȚIONALĂ

Personalitate de prim rang a componisticii spaniole actuale, Luis de Pablo, la cei aproape 60 de ani ai săi, este unul dintre cei mai respectabili reprezentanți ai avangardei post-seriale. În Spania, el a fost și este animatorul a multe ateliere de muzică și a fondat Grupo Nueva Musica. În interviul acordat recent revistei *Le Monde de la Musique*, Luis de Pablo își mărturisește punctele de referință pentru propria creație: Școala de la Viena (Schöenberg, Berg, Webern) „ceea ce înseamnă totuși aderența la un serialism încrîncenat" și O. Messiaen, atît opera cît și gîndirea acestuia. Printre maeștrii săi spirituali îi mai enumerăm pe Bartok, De Falla și Debussy, pe Sibelius și Janacek. Astfel ‚autorul spaniol își revendică independența față de curentele actuale și susține că demersul lui creator a fost întotdeauna o căutare a libertății de expresie prin muzică. „Creația nu este a priori un exercițiu de logică. Mijloacele urmează a fi determinate de fiecare dată, iar aceste posibilități se pot exclude reciproc". În anii '60, el a scandalizat inserînd în materia lui sonoră acorduri perfecte — ceea ce, observă, azi a devenit o monedă curentă. Pozițiile avangardiste, spune Luis de Pablo, au fost deja cîștigate și trec actualmente printr-o „perioadă de acomodare... Informatica însăși e simbolul acestei acomodări. Avangarda e oricînd posibilă — dar nu pornind de la tehnică". Cunoscător al unor tradiții muzicale non-europene, de Pablo se referă la faptul că în puține epoci a existat un limbaj muzical codificat universal asimilat, ca pe vremea lui Haydn, Mozart, Beethoven. „Azi, noi facem un efort de filtraj, în care însăși structura sunetului va constitui unul din principalele domenii de schimbare". Muzica occidentală a suferit una dintre cele mai radicale transformări. „Nu într-o perioadă de experiment se poate exprima cu precizie și subtilitate o vastă evoluție emoțională". Din anii '50 s-a creat un material nou, eteroclit, iar schimbările de limbaj sînt prea bogate și haotice ca să mai aibă o referință exactă pe plan teoretic. Un alt impediment în crearea unei sinteze este, observă de Pablo „prea plinul informației". Nu din această cunoaștere vastă actualizată, practic a întregii culturi se poate deduce limbajul viitorului. „Beethoven a avut mare noroc: el cunoștea trecutul pînă la Bach și Händel iar opera lui nu era sufocată de repertoriul trecutului. Nu e în chestiune ideea de a ne priva de tezaurele noastre culturale, ci de faptul că trebuie să ne preocupăm în special de prezent și viitor, dacă vrem ca omul să poată din nou atinge prin fenomenul sunetelor asemenea piscuri". De Pablo mai observă și pericolul ca suprainformația (neasimilată) să ducă la o lesnicioasă sinteză a facilității — chiar prin muzica ușoară de exemplu, — care înlocuiește azi mult mai subtile producții folclorice din diverse părți ale lumii — în Spania inclusiv. În ceea ce privește colajul, pe care l-a practicat de Pablo spune că actualmente preferă *uitarea de stiluri* (— și ritmuri —) în forme personale, și anume în care elementele acestea, de referință exterioară, nu se mai recunosc. Posibilitățile sintetice de creare a muzicii, consideră de Pablo, trebuie asimilate și folosite cu suplețe. Și pentru pian s-au scris mari cantități de muzică inutilă, la vremea cînd instrumentul abia se răspîndea. Iar muzica electroacustică cere în mod special măiestrie, disciplină, luciditate.

În privința tradiției țării sale, de Pablo apreciază că valoroasă la o tradiție este chiar forța ei de schimbare — iar la prefacerea tradiției spaniole consideră că a contribuit și el. Compozitorii spanioli contemporani au fost mult timp izolați și lipsiți de maeștri, mărturisește de Pablo. Dintre rea-

Scanned with OKEN Scanner

lizările sale mai recente autorul se referă la cvartetul *Fragmento*, la un ciclu de 14 piese, *„Inserarea poeților"*, pe versuri din epoci și locuri diferite — pentru 18 instrumente, 12 voci, 2 soprane și bariton — pe ideea centrală a întîlnirii echivoce dintre disonanță și consonanță — și la opera tragic— grotescă politistă *Kiu*. În această operă, fiecare înălțime sonoră corespunde unui personaj iar raportul intervalelor capătă un sens dramatic, ușor de recunoscut de către auditoriu.

*

La 20 de ani după moartea, în 1969, a lui Theodor W. Adorno, specialiștii încearcă să dea moștenirii remarcabilului filosof, sociolog, estetician, muzicolog și muzician definiția și locul obiectiv ce i se cuvine .Presa înregistrează repetate ecouri ale acestei preocupări. La ora actuală, întreaga operă a lui Adorno a văzut lumina tiparului — inclusiv, deci, șirul său de comentarii teoretice legate de muzică : *Asupra poziției muzicii în societate* (1932), *Despre caracterul de fetiș al muzicii și regresiunea auzului* (1938) *Idei la sociologia muzicii* (1962) — ori despre muzica nouă : *Filosofia muzicii noi* (1949) (avînd în centrul atenției creația lui Schönberg și a lui Stravinski), *Îmbătrînirea muzicii noi* (1954), *Muzica nouă, interpretare, public* (1957), *Funcțiunea contrapunctului în muzica nouă* (1957), *Criterii ale muzicii noi* (1957), *Asupra preistoriei muzicii seriale* (1958), *Muzică și tehnică* (1958), *Clasic, romantic, muzică nouă* (1959) ș.a. Adorno a dedicat o carte lui Alban Berg, care a fost profesorul său de compoziție la Viena în anii 1925—1932. A dedicat lucrări teoretice practicii interpretative. El a făcut serioase studii de pian și vioară din copilărie. În anii '980, compozițiile lui muzicale au fost prezentate publicului la Palermo, Berlin Hamburg, Tokyo, Frankfurt pe Main. Piesele muzicale autorizate de el însuși ocupă două volume : muzică de pian, lied, muzică de cameră, corală, orchestrală. Gînditor incomod Adorno a provocat simpatii și contestări deopotrivă de puternice. Teza autonomiei artei îi supără pe unii, ideile sale despre îmbătrînirea noii arte, ori despre „inginerii serialiști" îi supără pe alții. Pentru individul integrat în societate ca victimă și obiect, arta trebuie, spune Adorno, să-și păstreze autonomia ca alternativă (socială) a realității. Ceea ce i se pare lui de cel mai mare interes este dialectica subiectivității, a conștiinței, a reflecției individuale despre artă — ca revelator al înstrăinării provocate de societate (occidentală). „Arta autentică este substanța propriei cunoașteri" .Caracterizîndu-l, Umberto Eco afirmă că Adorno „a fost un apocaliptic. Pentru el, experiența dureroasă și deznădăjduită a frustrării subiective devine normă..." Dincolo de nemulțumirea celor care nu-și pot alia decît parțial ideile lui Adorno, din opera sa sînt multe și diverse lucruri de învățat. Iar dincolo de sentimentul său „apocaliptic" de înstrăinare „dincolo de tendința lui beckettiană spre tăcere", în gîndirea adorniană ilumineză nădejdea unei „înfrățiri" spirituale care ar trebui să fie norma unui viitor senin.

*

În ideea că istoria muzicii se cuvine reconsiderată pentru fiecare generație, editura vest-germană Laager are inițiativa de a relua *Manualul de muzicologie* din 1930 (coordonat de Ernst Bücker) într-o formă nouă, mult îmbogățită de experiența ultimelor decenii. Recent a ieșit pe piață primul volum referitor la muzica antichității. Pentru redactarea acestui volum, s-a făcut apel la un fond respectabil de descoperiri arheologice ; specialiștii comentează în paginile volumului atît elementele materiale : instrumente muzicale, notația, spațiile destinate practicării muzicii etc., cît și tradiții, filiații, influențe, sociologia muzicii, gîndirea muzicală (de exemplu relația muzică-filosofie, trecerea de la gîndirea mitică la teoria muzicală pitagoreică ș.a.). Pînă în 1992 este programată apariția întregii serii : volumele 2—3 privind muzica evului mediu pînă la secolul al XVI-lea ; volumele 4—7 referitoare la muzica secolelor XVII-XX ; volumele 8—9 dedicate muzicii extraeuropene ; volumul 10 va ambiționa să prezinte un tablou sistematic al muzicologiei, volumul 11 se consacră interpretării, iar volumul 12 muzicii folclorice europene. Coordonatorul primului volum, apărut, a fost regretatul Carl Dahlhaus.

GLOBUL MUZICAL

Un deosebit succes a avut în China lucrarea simfonică intitulată *Sufletul Dragonului* de Li Xu, interpretată pînă acum la Beijing și la Moscova. Cele patru simfonii autonome care compun impozanta compoziție sînt : *Eroica, Credința, Suferința, Renașterea*. Muzică programatică, ea înfățișează prin mijloacele specifice artei sunetului evoluția poporului chinez în ultima sută de ani, pînă în zilele noastre. Comentariu impresionant la o istorie plină de mari evenimente, de suftrință și nădejde, muzica are prilejul să treacă ea însești prin ipostaze de o mare varietate. Lucrarea lui Li Xu este considerată o importantă operă națională : bazată pe tradițiile și spiritualitatea chineză, o muzică în același timp novatoare, capabilă să exprime emoții adînci, violența luptelor, încrederea în sine.

În orașul Nantong de pe fluviul Yangzi, meșterii tradiționali de zmeie știu să fabrice, pentru o sărbătoare a începutului de primăvară, o sărbătoare a fertilității, un tip de zmeu muzical : obiectului zburător i se atașează sute de fluiere cu sunete de înălțimi diferite. Din înălțimi, muzica acestor zmeie, se aude, ca o orchestră, de la kilometri întregi depărtare.

*

Prima audiție a *Sonatei pentru pian în sol minor*, de Clara Schumann a avut loc la casa memorială Robert Schumann din Zwickau. Descoperită chiar în arhiva de la Zwichau, manuscrisul se pregătește pentru tipar ca și un jurnal de tinerețe al artistei.

*

În Suedia s-a acordat o deosebită atenție muzicii electronice în anul 1989. Se desprind dintre manifestări, prin importanța lor, Festivalul de muzică electronică *Skinnskatteberg* — dedicat în principal muzicii spaniole și compozitorului suedez Åke Hodell — și cea de-a XI-a ediție a festivalului de muzică electro-acustică de la Stockholm, la care s-au făcut cîteva substanțiale prezentări ale investigațiilor de specialitate și a realizărilor artistice în Spania, R.D.G., Argentina, țările nordice, Marea Britanie. Festivalul de la Stockholm a coincis cu un simpozion asupra computerelor ca auxiliar în compoziție. Un mare număr de compozitori au împărtășit din experiența lor personală de creație.

*

Nuovi Spazi Sonori, Asociație italiană de muzică contemporană, a organizat în 1989 cea de-a II-a ediție la Cursurile internaționale de compoziție și de noi tehnici instrumentale, la Brescia — Italia. În timp ce secția de compoziție a lucrat sub îndruma-

Scanned with OKEN Scanner

rea lui Camillo Togni și Umberto Rotondi, cunoscuți — mai ales cel dintîi — pentru interesantele lor performanțe în tehnicile componistice contemporane la diferite instrumente, o serie de interpreți au lucrat și ei pe un repertoriu ales cu exigență din muzica nouă de cea mai bună calitate, aducînd în discuție o serie de elemente novatoare în utilizarea instrumentelor, posibilități inedite la care au ajuns ei înșiși prin sistematic experimente și cercetări, prin colaborarea directă cu compozitorii. Din echipa secției de interpretare au făcut parte saxofonistul Daniel Kientzy, clarinetistul Ciro Scarponi, pianistul John Tillbury, flautista Anna-Maria Morini ș.a.

*

În anul 1989, Berlinul de Vest a găzduit un *Festival al Culturilor* — pe tema „Orient-Occident" — dedicat spațiului mediteranean, marcînd elemente interesante de interferență între diversele culturi ale zonei respective. Programul muzical a cuprins o impresionantă varietate de mostre, de la cîntări liturgice, clasicismul turc, persan, iudaic, la muzica andaluză-marocană și tunisiană, cîntece trubadurești, piese medievale și renascentiste, pînă la Mozart, Verdi și în cele din urmă Debussy ș.a.

*

Karlheinz Stockhausen și-a cucerit în aceeași perioadă, previzibil, publicul și în seara dedicată muzicii sale la Gewandhaus, Leipzig. Specialiștii au apreciat că tocmai cea mai veche dintre piesele interpretate a fost cea mai interesantă — anume *Kontakte pentru sunete electronice, pian și percuție* (1960) — plină de emoția noutății, de originalitate și bogăție timbrală. Piesa *Prietenie*, în versiune pentru oboi, a impresionat prin efectul muzical și ingeniozitatea utilizării instrumentului. *Mantra* pentru două piane, operă de maestru stăpîn pe mijloacele sale, a dat specialiștilor o anume impresie de oboseală prin chiar „perfecțiunea" ei.

*

Carl Dahlhaus, prestigios muzicolog german, (n. 1929), s-a stins din viață. Contribuția lui este considerată esențială în redobîndirea unui loc de vîrf a muzicologiei germane pe plan mondial. Nu i-a fost dat să desăvîrșească volumul de *Istoria muzicii europene* la care visa — și pe care ar fi elaborat-o ca pe o istorie a structurilor, a logicii muzicale în devenire. El a luptat pentru dezvoltarea, în receptarea muzicii, a nivelului conștient, privind ideile muzicale — și nu pura plăcere pasivă a audiției. Dahlhaus a pledat pentru rafinarea teoriei muzicale (a metricii și sintaxei), care riscă să încremenească în dogmă; el consideră absolut necesară cercetarea istorică și individuală a tuturor detaliilor înainte de a fi reintegrate într-un sistem care altfel poate deveni obtuz. O serie întreagă din volumele lui Dahlhaus cunosc, în traducere, o circulație mondială : *Estetica muzicală, Dramele muzicale ale lui R. Wagner, Între romantic și modern, Fundamente ale istoriei muzicii, Schönberg și alții, Realismul muzical, Muzica secolului al XIX-lea, Cercetări asupra genezei tonalității armonice.* În faimosul New Grove Dictionary of Music and Musicians, cîteva articole de cea mai mare importanță îi aparțin muzicologului german : contrapunctul, armonia, tonalitatea și Richard Wagner.

Ca prolog al sărbătoririi unei jumătăți de veac de la descoperirea Americii, în septembrie 1989, s-a reprezentat în primă audiție opera *Cristobal Colon*, la Barcelona, avîndu-i ca soliști pe prestigioșii Jose Careras și Montservat Caballe. Muzica aparține lui Leonardo Balorda, iar libretul Antoniei Gala.

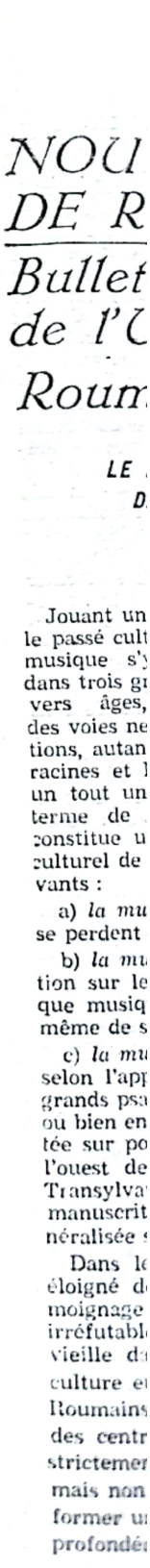
*

Cu ocazia împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Richard Strauss în Berlinul Occidental a fost pusă în scenă opera într-un act a marelui compozitor *Ziua păcii* dedicată în același timp Zilei Mondiale a Păcii.

*

De curînd, în Norvegia s-a făcut încercarea de a oferi trecătorilor (automobiliștilor) o operă în felul în care se procedează cu filmele. În timp ce în Opera de la Oslo se reprezenta în premieră un spectacol cu *Bărbierul din Sevilla*, pe o mare pînză montată în afara clădirii s-a putut urmări, sincron, actul întîi al operei.

Ioana IERONIM



Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs Roumanie

LE PROBLÈME DE LA MUSIQUE MÉDIÉVALE ROUMAINE ET LES RECHERCHES DE L'ÉCOLE NATIONALE DE MUSICOLOGIE. UN DE SES REPRÉSENTANTS:

GHEORGHE CIOBANU

Titus MOISESCU

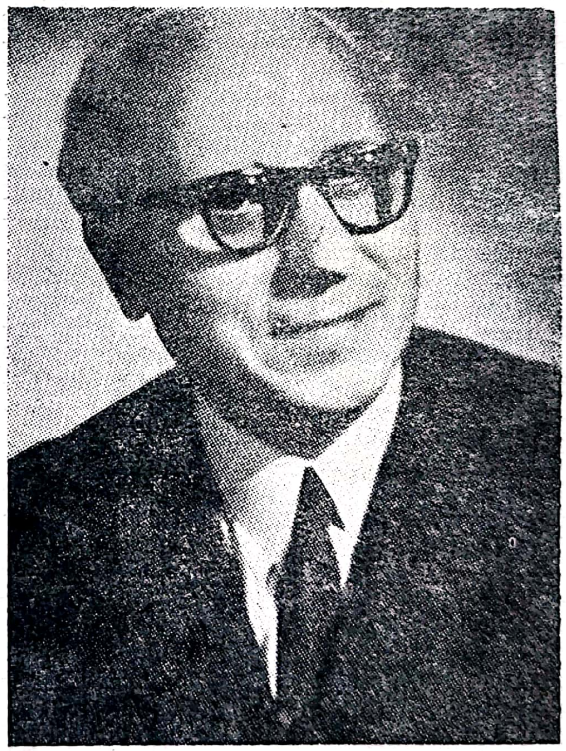
Jouant un rôle de première importance dans le passé culturel et artistique des Roumains, la musique s'y est continuellement manifestée dans trois grandes directions coexistantes à travers âges, mais aussi, à la fois, sur des voies nettement différentes. Ces trois directions, autant dire ces trois rameaux, avec leurs racines et leurs caractères propres, composent un tout unitaire, généralement désigné par le terme de *musique médiévale roumaine;* il constitue une partie intégrante du patrimoine culturel de la nation. Ces rameaux sont les suivants :

a) *la musique populaire* — dont les origines se perdent dans la nuit des temps ;

b) *la musique byzantine* — dont la pénétration sur le territoire de la Roumanie, en tant que musique professionnelle, date de l'époque même de sa constitution ;

c) *la musique occidentale* (ou „européenne" selon l'appellation que lui donnèrent les deux grands psaltes du pays, Macaire et Anton Pann, ou bien encore „linéaire" parce qu'elle était notée sur portées) — identifiée tout d'abord dans l'ouest de la Roumanie, plus exactement en Transylvanie, à partir du XIV^{e} siècle, dans des manuscrits de chant grégorien et, ensuite, généralisée sur tout le territoire.

Dans le désir d'éclairer davantage le passé éloigné de la civilisation roumaine par le témoignage de la musique, d'attester sur les bases irréfutables des documents la présence de très vieille date de la musique roumaine dans la culture européenne, de marquer le fait que les Roumains ont, eux aussi, eu par le passé déjà des centres musicaux vigoureux et des écoles strictement spécialisées et, en dernière instance, mais non moins importante, dans l'intention de former un courant d'opinion favorable à cet art profondément enraciné dans la spiritualité nationale, pour tout dire afin de prouver que la musique est à même d'offrir, à côté de son intérêt purement artistique, des éléments particulièrement significatifs pour une recherche histo-



rique, linguistique, paléographique etc., une série de musicologues roumains se sont dirigés vers l'étude minutieuse de la musique médiévale en Roumanie.

Ils ont donné de remarquables ouvrages tant dans le domaine de l'ethnomusicologie que du chant byzantin et grégorien. Ces ouvrages dé-

Scanned with OKEN Scanner

notent la grande originalité de cet art de vieille tradition qui, sur le sol de la Roumanie, s'est diversifié et concrétisé en ces véritables „actes de culture" que furent les manuscrits de musique sacrée écrits *par des Roumains pour les Roumains*.

Parmi les spécialistes qui se sont affirmés dans les directions ci-dessus indiquées au cours des derniers quarante ans notamment, *Gheorghe Ciobanu* occupe une place de choix. Octogénaire depuis peu, l'événement est de taille à donner lieu à un tour d'horizon de son activité et œuvre.

Ethnomusicologue, byzantiniste, professeur, docteur ès musicologie, Gheorghe Ciobanu s'est dédié à deux sphères de recherche aussi complexes que spécifiques : l'*ethnomusicologie* et la *byzantinologie*. Les deux, il les a fouillées en historiographe passionné — qui examine une évolution pluriséculaire — et en analyste que ne rebutent pas les investigations des structures vastes, compliquées et souvent controversées.

Si l'ethnomusicologie avait déjà en Roumanie une certaine tradition, établie dès le siècle passé par des collectionneurs de folklore pleins de curiosité et des chercheurs assidus s'appliquant à fixer les coordonnées de cette discipline si propre à définir la culture anonyme du peuple, ce n'est pas la même chose que l'on puisse affirmer de la byzantinologie. Celle-ci ne bénéficiait pas de tradition : seule se manifestait l'attention, certainement plus récente, de deux grands érudits — Ioan D. Petrescu et le professeur George Breazul. Les deux montrèrent leur intérêt pour le chant byzantin ancien au cours de la quatrième décennie du siècle seulement, mais dans des études et ouvrages d'une pertinence telle qu'il déclenchèrent tout un courant de recherche, fondant ainsi une véritable coutume dans la musicologie du pays [1]. C'est donc là le champ où, pendant quarante ans, Gheorghe Ciobanu devait déployer son activité et planter son œuvre, examinant le phénomène musical dans sa complexité — avec son histoire, ses thèmes et sa structure distincts selon qu'il s'agissait de l'une ou de l'autre des deux disciplines, mais aussi avec de nombreux points de contacts déterminés par leur long cheminement côte-à-côte, dans un cadre géographique et chronologique commun.

Gheorghe Ciobanu est né le 4 février 1909 à Pădureni (anc. comm. Gîștești-Ilfov). Attiré de bonne heure vers la musique, ses parents l'inscrivent en 1923 au Séminaire Central de Bucarest. C'est son premier contact avec le chant de tradition byzantine — l'ainsi-nommée musique psaltique —, sous la direction de l'excellent professeur Ioan Popescu-Pasărea, de même qu'avec la musique d'origine folklorique dont les caractères lui furent révélés par celui dont nous venons à peine d'évoquer le nom, l'illustre professeur George Breazul. Une fois ses études secondaires achevées, Gheorghe Ciobanu — sur le conseil des deux maîtres — s'inscrit au Conservatoire de Musique de Bucarest dont il suivra les cours de 1931 à 1938, ayant comme professeurs : Mihail Jora (harmonie, contrepoint), Dimitrie Cuclin (formes musicales), Constantin Brăiloiu (folklore). En 1935, afin de subvenir à ses besoins, il se voit contraint de mettre à profit ses connaissances de musique psaltique assimilées au Séminaire Central et, à cette fin, obtient à la suite d'un concours le poste de premier chantre (protopsalte) dans une des églises bucarestoises, poste qu'il détient longtemps et qui lui permet de pratiquer la théorie si compliquée du chant de tradition byzantine. Dans le même temps, au Conservatoire, il se fait remarquer par Constantin Brăiloiu qui, en 1936, le nomme par cooptation collaborateur permanent des Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains. Il y fut actif bon nombre d'années — en fait jusqu'en 1949 quand prit naissance l'Institut de Folklore —, années d'un inestimable profit puisqu'elles lui ont offert l'occasion de travailler tout juste dans le domaine et de se former comme folkloriste ; recherches sur les lieux, organisation des matériaux recueillis dans les archives, transcriptions des mélodies et des textes poétiques enregistrés sur des documents sonores, rédaction d'études analytiques et de synthèse, autant de directions dans son activité de tous les jours dans le domaine de l'ethnomusicologie qu'il n'allait plus quitter pendant quarante ans, bien que dans l'Institut même de Folklore il n'ait travaillé que vingt ans, d'abord comme chargé de recherches (1949—1953), puis comme maître de recherches, plus exactement comme chef de secteur, de 1954 à 1968.

En 1938, fraîchement émoulu des bancs du Conservatoire, il entame sa carrière d'enseignant : premièrement comme professeur de musique dans l'enseignement secondaire (à Bucarest), puis, à partir de 1943, au Séminaire Central de la capitale où il avait été élève... Il quitte l'enseignement en 1952 pour se consacrer entièrement à la recherche. Pourtant, sur la demande du Conservatoire de Musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, il donne ici-même de 1960 à 1964 des conférences d'analyse du cours de folklore musical et de 1965 à 1972 il enseigne le folklore au Conservatoire „George Enescu" de Jassy. Dans les deux cas, il a su éveiller l'intérêt des étudiants pour l'ethnomusicologie par l'originalité de ses cours et surtout de ses illustrations musicales prégnantes et toujours renouvelée, prélevées sur la primitive et inépuisable couche du folklore paysan national, ensuite analysées comparativement à d'autres empruntées au fonds de musique byzantine mais correspondantes comme problématique.

En 1943, on le retrouve étudiant ! En effet, désireux de s'instruire davantage, d'élargir le champ de ses recherches, il décide de suivre comme auditeur libre les cours de paléographie byzantine et de chant grégorien donnés par Ioan D. Petrescu au Conservatoire bucarestois.

Scanned with OKEN Scanner

Les connaissances qu'il y acquiert à présent lui ouvrent de nouvelles perspectives dans le domaine de la musicologie lui faisant comprendre l'essence du folklore roumain et son rapport avec le chant byzantin et grégorien.

Ses premiers essais de collecte de folklore il les entreprend dès ses dernières années d'études au Séminaire Central, sur le conseil de George Breazul, son „père spirituel" comme souvent il appelait cet excellent maître, mais son travail de recherche méthodique de la création populaire il ne l'entame réellement qu'au moment où il devient collaborateur des Archives de Folklore. Le premier pas ferme est marqué à l'époque où il fréquente le cours de paléographie byzantine et chant grégorien de I. D. Petrescu : c'est alors qu'il se donne comme thème de conférence l'„*Influence du chant grégorien sur les colinda roumaines*", thème généreux, aux multiples implications dans les trois grands rameaux de la musique médiévale, d'où la nécessité d'analyser comparativement les éléments mélodiques, rythmiques et modeaux sur un très grand nombre de colindas, chants byzantins et chants grégoriens. Les résultats de cette recherche comparée, rapportés ensuite à l'évolution historique du peuple roumain, le font arriver à la conclusion qu'au point de vue musical les colindas roumaines ne sont pas tributaires de l'influence du chant grégorien ou byzantin ; au contraire, les analogies qu'il est possible d'y déceler sont dues à l'influence de la musique folklorique sur le précédent, dans la période de formation de celui-ci ; en échange, une toute autre conclusion s'impose en ce qui concerne certains noëls roumains. Cette étude — publiée d'ailleurs en 1947 — est révélatrice quant à la manière de travailler de Gheorghe Ciobanu car elle contient en germe la méthode de recherche comparée de la musique, méthode souvent recommandée par son professeur George Breazul et dont il ne s'est jamais départi dans ses investigations d'ethnomusicologue et de byzantiniste.

Avec la création de l'Institut de Folklore — en avril 1949 —, ses travaux se multiplient : de nouveaux thèmes intéressants sont abordés, des analyses toujours plus diversifiées leur sont appliquées, les résultats se concrétisent en études qui, bientôt, voient le jour... Un exemple: à la suite d'un débat autour de la musique des laoutars, organisé en 1951 à l'Union des Compositeurs, Gheorghe Ciobanu propose à la directions scientifique de l'Institut de Folklore d'inscrire parmi ses thèmes de recherche ce sujet encore inédit dans l'ethnomusicologie nationale et des pays voisins. Pour en résoudre les principaux aspects — les origines du répertoire et le style de l'interprétation laoutaresque —, il fallait éclaircir le problème de l'influence en Roumanie de la musique orientale et de la musique tsigane proprement dite. Bref, après dix années d'étude, Gheorghe Ciobanu donne un ouvrage de 471 pages de texte, 1477 pages d'exemples musicaux, textes littéraires et autres annexes, intitulé *Lăutarii din Clejani*, publié en 1969 aux Editions Musicales en édition abrégée et demeuré comme un travail de référence dans la littérature musicologique traitant le thème des laoutars et de leur musique.

Les investigations comparées entreprises sur l'influence orientale et sur le sort des chansons tsiganes — observées dans le milieu roumain commes dans le voisinage — lui ouvrent des sentiers nouveaux dans la recherche des traits spécifiques de la musique tsigane et des causes qui les déterminent. Finalement il ressort que c'est, en tout premier lieu, la langue parlée qui, par le système de versification, détermine l'organisation de la mélodie et du rythme. Dès lors, de même que les deux branches de la linguistique — la phonétique et la grammaire — qui résident à la base de n'importe quelle conception de versification, diffèrent d'un peuple à l'autre, de même diffèrent aussi, d'un groupe ethnique à l'autre, les organisations structurales de la mélodie et du rythme bien que la musique — fût-elle folklorique ou savante — se serve du même matériau sonore.

Sur cette ligne, sans cesse approfondie, du caractère spécifique national dans la création musicale populaire, Gheorghe Ciobanu s'est efforcé de faire valoir les éléments structuraux : l'unité structurale du vers et de la mélodie, la valeur musicale de l'accent métrique et de l'accent lexical dans la création populaire roumaine, l'importance de déterminer l'origine et le style d'interprétation de la musique des laoutars, les structures musicales anciennes dans les créations populaires des Roumains et des peuples voisins, le rapport entre le rythme des danses et celui des colindas, entre les colindas et la musique sacrée, les modes folkloriques (classification, structures chromatiques), la spécificité du folklore urbain, les caractères de la chanson populaire de date récente, les facteurs déterminant l'évolution de la musique folklorique en général etc., etc. Ces maints aspects, présentés au fur et à mesure sous forme d'articles, études, communications scientifiques dans les congrès nationaux et internationaux, publiés en divers périodiques spécialisés ou en volumes anthologiques, frayaient — en s'ajoutant l'un à l'autre — la voie vers le but qu'il a poursuivi toute une vie, celui d'écrire une „Genèse de la musique populaire roumaine", projet auquel il continue de travailler aujourd'hui encore.

Toujours dans la sphère du folklore, mais cette fois urbain, Gheorghe Ciobanu s'est aussi penché sur la chanson dite „du monde". Poursuivant son existence, ses caractères et son évolution, il arrive à la conclusion que, sans une profonde connaissance de cette espèce musicale, il ne peut être question d'établir

Scanned with OKEN Scanner

l'évolution générale de la production populaire et même de la vie musicale roumaine aux XVIII^e—XIX^e siècles. Incité par sa variété et sa structure musicale et poétique, il a transcrit un grand nombre de pièces de ce genre, de la notation neumatique en notation linéaire, et les a publiées en plusieurs volumes, parus à distance l'un de l'autre (1955, 1976 et 1985), le premier consacré à la musique profane de Anton Pann, ce qui assura à ce fameux psalte une beaucoup plus large diffusion. Dans le même ordre d'idées et par la même méthode il a remis dans l'actualité des compositions de Démètre Cantemir que lui-même avait identifiées à travers temps dans des manuscrits à notation neumatique. Il les a publiées en 1957.

Mais le grand problème demeurait le folklore *paysan* : sa collecte, sa transcription et sa publication. Toutes les générations de folkloristes du pays en avaient ressenti le manque. Ainsi, dès la première décennie du siècle, D. G. Kiriac, avec l'appui inconditionnel de Ioan Bianu, donne l'alerte et dénonce le danger qui planait toujours davantage sur ce folklore à cause des influences urbaines destructrices d'une part et, surtout, de la disparition progressive des vieux du village d'autre part, les seuls détenteurs et informateurs compétents de la création anonyme orale [2]. Il est vrai que des recueils de folklore paysan avaient déjà vu le jour au siècle passé mais nombre d'entre eux n'avaient qu'une valeur contestable ce qui, à plus forte raison, accusait les désidérata d'une action dûment organisée, basée sur une méthode scientifique de collecte, notation et classification couvrant le patrimoine intégral de la chanson paysanne — musique et texte poétique compris —, ainsi que l' avait fait remarquer avec justesse Ioan Bianu dans les débats de l'Académie Roumaine en 1910 lors de la publication de la collection établie par Béla Bártók dans le Bihor [3]. La seconde génération de folkloristes et ethnomusicologues, à la tête de laquelle se trouvaient George Breazul [4] et Constantin Brăiloiu [5], imprima une nouvelle direction à la collecte du folklore musical, les deux avec de remarquables mérites dans l'argumentation d'une méthode neuve et paraissant mieux correspondre aux nécessités. Gheorghe Ciobanu fait partie de la troisième génération, de même qu'Ilarion Cocişiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel et toute l'équipe de l'Institut de Folklore créé en 1949. Ce sont eux qui se mettent fermement à l'œuvre, initiant et poursuivant une campagne dynamique de collecte et recherche du folklore paysan. Malgré cela, les premiers recueils publiés par Gheorghe Ciobanu *(200 Cîntece şi doine* — 1955 et *Vechi cîntece de viteji*, 1965 / *200 Chansons et doïnas* et *Vieilles chansons de vaillants)* ne pouvaient satisfaire à eux seuls ce qu'aurait dû être la „Collection nationale de folklore". Ce n'est qu'en octobre 1967 que furent enfin établis les critères devant gouverner la réalisation de cette si nécessaire et d'extrême urgence collection. En sa qualité de chef du secteur Musique de l'Institut de Folklore, Gheorghe Ciobanu rédigea un rapport — qu'il signa en qualité de responsable — comprenant — sous forme condensée — les propositions jugéées de nature à combler le plus efficacement les lacunes : [6]

a) Faire paraître tout le folklore traditionnel en volumes séparés, correspondants aux genres respectifs et réalisables en plusieurs étapes ;

b) Aborder dans la première étape le folklore de cérémonie (publiable en 5 volumes) [7] ;

c) Comme méthode : transcrire toutes les mélodies ; les classer par variantes ; opérer une sévère sélection de l'exemplaire destiné à paraître dans le volume respectif ;

d) Assurer par des équipes de 3—4 chercheurs l'édition de chaque volume et le choix rigoureux des types et variantes compris dans divers manuscrits et autres publications ;

e) Aborder par la suite les autres genres également : la chanson proprement dite, la danse, le chant épique (ballade), la doïna ;

f) Pour la chanson proprement dite et la danse qui représentent des genres très riches, nécessité sera de publier des volumes systématisés sur le critère des provinces historiques, voire même des zones folkloriques ;

g) Pour les études adjacentes, il sera nécessaire de dépasser la phase descriptive et d'analyse morphologique, entamant pour ce des études de synthèse et de généralisation. Dans ce sens, le signataire du rapport (Gh. C.) suggère 16 thèmes d'un intérêt général, soulignant les aspects des traits caractéristiques des genres, de l'unité structurale et, par contre, de la diversité stylistique, des systèmes de modes, rythmes et mètres, de la symbiose vers-mélodie, des styles d'interprétation etc., etc.

Cependant, vingt années allaient encore s'écouler avant la parution des premiers volumes de la *Collection nationale de folklore*, systématisée finalement selon des critères typologiques et musicaux.

Quelques études se référant à l'histoire du folklore et de la recherche folklorique — toutes rédigées avec le même souci de l'exactitude scientifique propre à l'analyste qu'est Gheorghe Ciobanu — ajoutent à son arc la corde d'historiographe de l'ethnomusicologie roumaine.

En parallèle, Gheorghe Ciobanu s'est orienté aussi vers *la musique de tradition byzantine*, cet autre rameau de la musique médiévale roumaine, poursuivant notamment son étape ancienne. De ce point de vue, c'est sur l'ainsi-nommée *Ecole musicale de Putna*, des XV^e—XVI^e siècles moldaves, qu'il a centré ses recherches, insistant plus d'une vingtaine d'années sur ce thème [8].

Scanned with OKEN Scanner

L'étude de la musique psaltique au Séminaire Central, sa propre pratique de protopsalte, les cours de paléographie byzantine et chant grégorien suivis au Conservatoire de Bucarest, la prestigieuse et riche bibliothèque du professeur George Breazul à laquelle il a eu accès, pouvant y consulter toute une littérature spécialisée, son long contact avec Ioan D. Petrescu qui n'a cessé de l'exhorter à persévérer dans la connaissance de cet art, ses recherches personnelles dans le domaine de l'ethnomusicologie, tout cela réside à la base de sa formation de médiéviste. Le domaine, on le sait, est particulièrement complexe et strictement spécialisé et les résultats obtenus par les divers chercheurs ont souvent été l'objet de controverses. Un accord général dans le déchiffrage de l'ancienne musique byzantine est difficilement réalisable. Il n'y a de sûr et de sans réplique, que le document, l'argumentation à partir d'un document vérifiable. N'importe quelle hypothèse, n'importe quelle déduction dépourvue d'appui documentaire est risquante et ne saurait être prise en considération. Aussi, est-ce bien cette attitude rigoureuse dans la recherche de la musique byzantine ancienne qui fut en permanence la ligne de conduite des musicologues médiévistes roumains, notamment soulignée par I. D. Petrescu et G. Breazul. A son tour, fermement convaincu de l'importance de ce principe, Gheorghe Ciobanu ne s'en est jamais départi, pesant ses propres affirmations et celles des autres avec la plus grande sévérité, celle-là même qui lui semblait requise...

La recherche du chant sacré de tradition byzantine a été initiée, en Roumanie, par Ioan D. Petrescu qui a même publié en 1932, à Paris, son premier ouvrage sur ce thème, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël* sur les bases de manuscrits des XI^e—XIV^e siècles. Si ce dernier s'est principalement attaché à l'aspect théorique du chant byzantin, George Breazul, lui faisant suite, s'est notamment concentré, en échange, sur l'identification et l'interprétation des manuscrits de musique byzantine des Pays Roumains. Les musicologues qui ont suivi [9], continuant la ligne des deux savants évoqués, ont persévéré dans la détermination de l'apport proprement national à l'évolution de cet art si ancien, soulignant ce qu'est devenu le chant de tradition byzantine en terre roumaine tant sous le rapport de la composition que de l'interprétation.

Le premier contact de Gheorghe Ciobanu avec le document de musique byzantine s'est produit en 1963 quand il a photographié le *Ms. 56/576/544 I* conservé à Putna et le *Ms. 1886* de Dragomirna. Ensuite, le long du temps, il a pris connaissance de non moins de 11 manuscrits connus jusqu'à ce jour comme relevant de ce centre de civilisation médiévale roumaine que nous avons dénommé l'„Ecole musicale de Putna". Les analysant, transcrivant nombre de leurs chants, déterminant ainsi des caractéristiques de composition, interprétation et écriture, il a contribué, à côté d'autres confrères musicologues, à l'identification de cette école, à l'établissement des traits qui lui sont propres, à la définition de son rôle notable dans l'histoire de la culture médiévale roumaine. Beaucoup d'idées précieuses se détachent des études et ouvrages que Gheorghe Ciobanu a publiés sur l'école musicale de Putna, affirmées et argumentées avec la compétence du musicien solidement instruit aussi dans la pratique liturgique et du chercheur passionné qui a poursuivi, infatigablement, la musique sacrée de tradition byzantine dans son évolution historique sur tout le territoire du pays, l'ancienne notation neumatique ne lui réservant plus de la sorte trop d'inconnues. Par exemple, l'examen minutieux de 11 manuscrits de Putna et des plus de 250 manuscrits qui constituent l'entier fonds de documents de musique médiévale conservés dans les bibliothèques et archives du pays, lui a permis de démontrer l'usage du *bilinguisme* dans l'Eglise roumaine aux XV^e—XVI^e siècles quand le chant de lutrin pratiquait le grec et le slavon eccl. avec une prépondérance écrasante du grec (plus de 90% des chants). Du XVII^e siècle et du XVIII^e, aucun manuscrit musical du fonds indigène ne contient des chants sur textes slavons — chose facile à constater — et, de surcroît, à partir du XVIII^e siècle, c'est *le roumain* qui devient prioritaire [10] avec le manuscrit de Philothée, daté 1713, lequel a traduit les chants *du grec* et non pas du slavon — ainsi qu'il le déclare lui-même dans la preface à sa *Psaltichia rumănească* (Livre de musique psaltique roumaine). Voici une thèse d'extrême importance pour l'histoire de la culture autochtone à la démonstration de laquelle Gheorghe Ciobanu a remarquablement contribué. Un autre exemple : étudiant la musique sacrée pratiquée dans toutes les provinces du pays, dans toute sa variété et dans l'intégrité des caractères spécifiques et des influences qui lui sont propres, il a pu démontrer *l'unité* de cette musique en se fondant là encore sur le principe linguistique déterminant les structures modales, rythmiques et de forme.

Aussi, lorsqu'en 1975 nous proposâmes aux Editions Musicales de publier une collection des „Sources de la musique roumaine" sous trois formes de présentation (monumenta, transcripta, subsidia), est-ce à Gheorghe Ciobanu que nous nous adressâmes pour réaliser les premiers deux volumes. Ils parurent, le premier en 1976, le second en 1978. Y sont incluses : des pièces de folklore et des chansons „du monde" recueillies au XIX^e siècle, de la musique instrumentale et vocale des XVII^e—XIX^e siècles et des transcriptions de musique psaltique du XIX^e siècle de *tout le territoire du pays*. Dans le choix de ces exemplaires, Gheorghe Ciobanu a tenu compte de la variété stylistique, mais aussi de la significative pré-

Scanned with OKEN Scanner

sence, dans la pratique liturgique actuelle des contrées intracarpatiques, de quelques formes anciennes de structure modale des chants, fait qui justifie l'idée de l'„unité culturelle musicale de tous les Roumains tout au long du moyen âge". Pour les volumes ultérieurs de la dite collection [11] — parus de 1980 à 1985 et réalisés sous la forte impression produite par les manuscrits de l'Ecole musicale de Putna —, Gheorghe Ciobanu s'est joint au groupe de musicoloques qui ont souligné avec toute l'autorité requise l'authenticité et le caractère inédit de ces documents de musique médiévale roumaine, que même d'éminents chercheurs de l'étranger [12] reconnaissent comme d'une grande valeur artistique et historique.

Ses résultats, Gheorghe Ciobanu les a publiés sous diverses formes : articles et études dans différents périodiques, communications aux congrès et symposiums nationaux et internationaux, recueils, ouvrages autonomes etc. Pour une bonne part ils sont réunis — sous forme revisée — dans trois volumes de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* (Etudes d'ethnomusicologie et byzantinologie) dont deux ont paru à la Editura Muzicală en 1974 et 1979 et le troisième est à paraître. Ses recueils de folklore, ses transcriptions (de la notation neumatique en notation linéaire) de chansons „du monde" et de chants sacrés de tradition byzantine il les a publiés en volumes à part, leur joignant des études introductives, des notes et des indications de circulation fort utiles [13].

Envisageant son œuvre, on y décèle une méthode de travail qui a tout l'air de lui appartenir en propre par certains traits vraisemblablement caractéristiques :

a) l'abord d'un thème est décidé par la nécessité de répondre à des problèmes posés par le matériel musical même, de clarifier des aspects préalablement traités ou interprétés d'une manière erronée et de révéler certains autres aspects encore inédits ;

b) dans ses premiers travaux, ses argumentations s'appuient encore sur ce que d'autres, avant lui, avaient déjà prouvé ; après 1960, elles débutent, ordinairement, par ce que lui suggère le document, évitant manifestement, avec une rigoureuse attention, toute affirmation hasardée, toute hypothèse ou déduction incontrôlable ;

c) la conception historique prédomine dans toutes ses études, d'où parfois la difficulté d'établir le coefficient qui revient à l'histoire, à la recherche folklorique ou à la théorie, sans parler de la musique byzantine qu'en tant que phénomène culturel il ne traite qu'à travers le prisme de l'histoire ;

d) la comparaison est sa méthode preférée, d'où, aussi, la nécessité d'ajouter à son appareil critique l'immanquable rubrique de „la circulation" ;

e) son style est simple, concis, direct, clair. Mais lorsqu'il est nécessaire de clarifier des contradictions ou des aspects traités d'un point de vue erroné, il acquiert certaine rudesse, la rudesse propre à l'attaque immédiate et directe, sans y mettre de gants ;

f) il utilise avec une grande parcimonie la terminologie spécialisée et chaque fois il l'explique.

Esprit exigeant, rigoureux, passionné de son travail et de tout ce qui signifie tradition musicale roumaine, en permanence soucieux de respecter très strictement la vérité historique, Gheorghe Ciobanu a toujours été aussi sévère pour lui-même que pour les autres, vérifiant sés affirmations dans la même mesure qu'il vérifiait celles des autres spécialistes. C'est pourquoi nous semble en quelque sorte légitime l'exigence qu'il manifeste aujourd'hui à l'égard de quelques-unes de ses études plus anciennes qui — selon son propre aveu — seraient mieux argumentées s'il les écrivait actuellement avec les possibilités de documentation et d'interprétation dont il dispose à présent.

Au cours de nos anciennes années de collaboration, lorsque nous parcourions ensemble les bibliothèques et les archives de Moldavie et de Bucovine, d'Olténie et du Banat à la recherche fievreuse de vieux manuscrits musicaux, ou bien, plus tard, à la Editura Muzicală où il jouissait d'une appréciation bien méritée, j'eus l'occasion de connaître de près nombre de ses qualités humaines et professionnelles, Gheorghe Ciobanu est un musicologue intrépide et doué pour la recherche, ses ouvrages et travaux contribuant à une meilleure et plus profonde connaissance de notre passé d'art et de culture.

★

Ci-après, en ordre chronologique, les ouvrages d'ethnomusicologie et de byzantinologie de Gheorghe Ciobanu, parmi lesquels quelques-uns sont réalisés en collaboration. Du total, plus de 83 études — ont été revues et réunies par l'auteur dans *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie ;* pour ces études, on aura recours à la bibliographie indiquée par l'auteur dans les volumes mêmes, la liste ci-dessous ne mentionnant que le titre, l'année de la publication et le volume les contenant. Les autres études, qui n'ont pas été introduites dans les recueils mentionnés, nous les avons cataloguées — dans le même ordre chronologique — à la fin de la liste. Quant aux comptes rendus, notes, conférences, concerts-leçon, études, articles, rapports, communications (demeurées en manuscrit dans la bibliothèque de l'auteur), notre liste ne les mentionne pas. Afin de rendre avec prégnance le caractère de continuité de l'activité de Gheorghe Ciobanu, nous avons établi la liste sur le seul critère chronologique, la déployant dans toute la diversité de ses ouvrages, sans départager les écrits d'ethnomusicologie de ceux de byzantinologie et ni ses volumes d'auteur de ceux dont il a seulement assuré l'édition.

Scanned with OKEN Scanner

1. *200 Cintece şi doine*, Bucureşti, ESPLA, 1955. Recueil réalisé avec la collaboration de Vasile Nicolescu. 2e édition en 1962 à Editura Muzicală.
2. *Anton Pann — Cintece de lume*, Bucureşti, ESPLA, 1955. Transcription de notation psaltique en notation moderne, avec une étude introductive de Gheorghe Ciobanu.
3. *Vechi cintece de viteji*, Bucureşti, ESPLA, 1956. Recueil réalisé avec la collaboration de Alexandru Amzulescu.
4. *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969.
5. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie / Vol. I /*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974. Table des matières : 1) Origines de la musique populaire roumaine (1972) ; 2) Le rapport structural entre vers et mélodie dans la chanson populaire roumaine (1963) ; 3) National, et universel dans le folklore musical roumain (1968 ; 4) Anciens éléments musicaux dans les productions populaires roumaines et bulgares (1965) ; 5) Relations entre les folklores musicaux des peuples du Sud-Est européen (1967) ; 6) Critère historique dans l'étude des modes populaires (1966) ; 7) Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine (1966) ; 8) Sur l'ainsi-nommée musique tsigane (1959) ; 9) Folklore urbain (1967) ; 10) „Mugur mugurel" (1965) / un motif folklorique de large diffusion — T.M. / ; 11) Une chanson de la collection Anton Pann (1957) ; 12) Une chanson de Démètre Cantemir dans la collection Anton Pann (1957) ; 13) Chansons roumaines inédites du début du XIXe siècle (1957) ; 14) Barbu Lăutarul (1958) ; 15) Sur la circulation de la „tamboura" dans les Pays Roumains au moyen âge (1965) ; 16) Collecte et publication du folklore musical roumain (1965) ; 17) L'Ecole musicale de Putna (1966) ; 18) La culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIIIe siècle (1966) ; 19) Les manuscrits psaltiques roumains du XVIIIe siècle (1967) ; 20) La culture psaltique roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles (1972) ; 21) L'origine du canon des „Rameaux" composé par le chantre Şărban (1970) ; 22) Anton Pann et „la roumanisation" des chants sacrés (1969) ; 23) La musique sacrée chez les Roumains (1972) ; 24) Un „Kyrie eleïson" à 4 voix en notation byzantine du début du XVIIIe siècle (1970) ; 25) La musique byzantine (1970).
6. *Izvoare ale muzicii româneşti. Vol. I : „Culegeri de folclor şi cintece de lume"*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.
7. *Izvoare ale muzicii româneşti. Vol. II : „Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din sec. XVI—XIX"*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
8. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie. Vol. II*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979. Table des matières : 1) La musique populaire roumaine (1967) ; 2) La structure du système de versification populaire roumaine ; son rapport avec la versification latine (1964) ; 3) Stratifications de la musique populaire roumaine (1969) ; 4) Sur les facteurs facilitant l'évolution de la musique populaire (1956) ; 5) Lien de parenté entre le rythme des danses et celui des calendes / *colinde* / (1964) ; 6) Les calendes et la musique sacrée (1947) ; 7) L'apport de G. Breazul à l'évolution de la recherche folklorique musicale roumaine (1966) ; 8) La contribution de l'ethnomusicologie au rétablissement de quelques erreurs dues à la musicologie (1965) ; 9) L'apport de Const. Brăiloiu à l'extension du concept de système tonal (1968) ; 10) L'historique de la classification des modes (1954) ; 11) L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine (1973) ; 12) La chanson de date récente dans la création populaire (1956) ; 13) Chansons révolutionnaires et patriotiques de 1848 (1973) ; 14) Pièces musicales populaires villageoises et urbaines liées à la Guerre d'Indépendance (1977) ; 15) Le „Caprice" de B. Romberg et la chanson moldave „Mititica" (1974) ; 16) Musique byzantine et „Chansons du monde" dans des manuscrits d'Olténie en notation psaltique (1964) ; 17) Manuscrits musicaux en notation byzantine conservés en Roumanie (1965) ; 18) L'étude de la musique byzantine en Roumanie (1967) ; 19) Problèmes et thèmes contemporains de paléographie musicale roumaine (1973) ; 20) Le rapport entre texte et mélodie dans la musique psaltique roumaine (1969) ; 21) Le rapport entre la musique liturgique roumaine et la musique byzantine (1968) ; 22) Les „Pripele" du Moine Philothée (1977) ; 23) Les manuscrits de Putna et certains problèmes de culture médiévale roumaine (1975) ; 24) Les manuscrits musicaux de Putna et le problème des relations musicales roumano-bulgares au moyen âge (1975) ; 25) Le manuscrit du protopsalte Evstatie de Putna — 1511 (1976).
9. *Izvoare ale muzicii româneşti. Vol. III — Documenta : Şcoala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhion*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980. Soins de l'édition, préface et annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.
10. *George Breazul — Pagini din istoria muzicii româneşti. Vol. V*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981. Soins de l'édition et préface de Gheorghe Ciobanu.
11. *Izvoare ale muzicii româneşti. Vol. IV — Documenta : Şcoala muzicală de la Putna Manuscrisul Nr. I—26 din Biblioteca Uni-*

Scanned with OKEN Scanner

versitară „Mihai Eminescu" din Iași — Antologhion, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981. Soins de l'édition, préface et annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.

12. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. V — Documenta : Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983. Soins de l'édition et annotations de Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, préface et étude introductive par Gheorghe Ciobanu.
13. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. III B — Transcripta : Școala muzicală de la Putna — Ms. Nr. 56/544/576 I — P/II — Stihirar.* Bucureşti, Editura Muzicală, 1984. Transcriptions en notation linéaire par Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.
14. *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984 (paru en français).
15. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. IX — Transcripta : Cîntece de lume din secolele XVIII—XIX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985. Préface, introduction et circulation des pièces par Gheorghe Ciobanu.
16. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. III*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1989 (à paraître). Table des matières : 1) Le folklore — preuve d'ancienneté et de continuité des Roumains sur leur terre (1980) ; 2) Opinions sur le folklore et la recherche folklorique roumaine (1982) ; 3) Les couches de musique populaire roumaine (1969) ; 4) G. Breazul. La création des Archives Phonogrammiques et le développement des études historiques structurales (1977) ; 5) G. Breazul. Recherches d'histoire et folklore (1981) ; 6) L'adoption du chant byzantin comme musique sacrée. Ancienneté. Voies de pénétration (1977) ; 7) L'Ecole musicale de Putna (1984) ; 8) Le Ms. no. 1886 du monastère de Dragomirna (1981) ; 9) Les langues ecclésiastiques des Roumains à la lumière des manuscrits musicaux (1981) ; 10) La musique roumaine au siècle de l'activité de Coresi (1982) ; 11) Musique sacrée dans le Banat. Origines. Ancienneté. Spécificité (1982) ; 12) La mise en valeur du chant byzantin (1984) ; 13) Théorie, pratique, tradition — les trois facteurs complémentaires requis pour le déchiffrement de l'ancienne musique byzantine (1981) ; 14) Au sujet du Congrès international de byzantinologie de Vienne (1081) ; 15) Recherches dans le domaine de la musique byzantine entreprises en Roumanie (1980) ; 16) Traits caractéristiques de la musique populaire et sacrée de Roumanie et certains aspects de leur rapport avec la musique slave (1978) ; Varia : 17) Développement de la recherche musicale folklorique roumaine (1966) ; 18) Relations musicales folkloriques des peuples du Sud-Est européen (1966) ; 19) Combien vieille est la chanson populaire roumaine (1977) ; 20) Folklore bucarestois (1983) ; 21 La chason d'„amour" (1968) ; 22) Folklore et musique contemporaine (1969) ; 23) La recherche folklorique dans le dép. de Bacău (1969) ; 24) Anton Pann et le mélos roumain (1969) ; 25) Un héritage précieux : la „Bibliothèque George Breazul" (1970) ; 26) Gare à la terminologie utilisée ! (1976) ; 27) Au sujet d'une collection parue au milieu du siècle passé (1983) ; 28) Faisons plus attention à ce que nous affirmons (1981) ; 29) J. S. Bach et Cantionale Catholicum de Ioan Căianu (1977) ; 30) La circulation dans le pays de quelques pièces musicales de Démètre Cantemir (1984) ; 31) Relations musicales roumano-turques au moyen âge (1970) ; 32) Sur l'origine de certaines mélodies du „Vicleiul" / espèce de mystère folklorique — T.M. / de Tîrgu Jiu (1984).
17. Ioan R. Nicola — *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1987. Edition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu.
18. *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar*, „Revista de folclor", an. III (1958), no. 1.
19. *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura* (Anton Pann et sa place dans la culture roumaine), „Bălgarska muzîka", Sofia, 1959, no. 5—6.
20. *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală — Cîteva manuscrise bizantine*, „Muzica", Bucureşti, an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin).
21. *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, „Muzica", an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin). Avec la collaboration de Cristian Ghenea.
22. *Folclorul muzical românesc*, „Revista de folclor", Bucureşti, an. X (1965), no. 6.
23. *Le rapport entre le rythme du vers et celui de la musique dans le chant populaire roumain*, „Zbornik kongressa SUFJ" (communication), Celje, 1965.
24. *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine*, „Etudes d'ethnographie et de folklore", Bucureşti, 1965 (Voir aussi „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", vol. II, *op. cit.*).
25. *Moștenire și sensuri actuale în cercetarea folclorului*, „Muzica", an. XVI (1966) no. 5 (mai).
26. *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine*, „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", Tome XIII, Bucarest, Editura Academiei R. S. România, 1976.
27. *Sur l'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*, „Actes du XIV[e]

Scanned with OKEN Scanner

Congrès International d'Etudes byzantines", Bucarest, 1—12 septembre 1971 (communication), Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, Vol. III, 1976.

28. *L'Ecole musicale de Putna*, „Revue Roumaine", Bucarest, XXXIVe année (1980). no. 7—8. *The Music School of Putna, ibidem.*

29. *Théorie, pratique, tradition, facteurs complémentaires indispensables pour déchifrer l'ancienne musique byzantine*, „XVI Internationales Byzantinischenkongress Akten", II/7, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 32/7, Sonderdruck, Wien, 1981, 29—37 S. (Cette communication à également paru en roumain dans „Studii de muzicologie" Vol. XVII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983).

30. *Pe marginea Congresului internaţional de bizantinologie de la Viena* (1981), „Studii de muzicologie", Vol. XVIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984 (Voir *supra* „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", Vol. III, à paraître).

31. *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volkmusik*, „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, Tome 2, no. 1—2, 1964 (Voir aussi „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", Vol. II, *op. cit.*).

32. *Ritmica neumelor bizantine în trascrierile lui I. D. Petrescu şi Egon Wellesz în raport cu practica actuală*, „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie, Tom 34, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1987.

33. *George Breazul şi folcloristica muzicală românească. Cu prilejul centenarului naşterii sale*, „Revista de etnografie şi folclor", Tom 32, no. 3, 1987, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România (à l'occasion du centenaire de la naissance du professeur G. Breazul).

NOTES

1 Longtemps avant, lorsqu'il se trouvait à Paris à la Schola Cantorum, D. G. Kiriac se dirigea aussi vers le chant de tradition byzantine, étudiant la musique chrysantine par le recours à L. A. Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque* (Paris, Librairie Hachette et C , 1877) et en traduisant quelques fragments qu'il publia ultérieurement dans „România muzicală" (du 15 sept. 1898) avec la collaboration de Alexandru Podoleanu. En 1900, D. G. Kiriac avait même commencé la rédaction d'un ouvrage sur le thème de la *Musique ecclésiastique et populaire chez les Roumains* dont nous sont parvenus en manuscrit les chapitres se référant aux modes. Il avait pris comme modèle le *Théorétikon* (1823) de Macaire et *Bazul teoretic şi practic* (La base théorique et pratique) de Anton Pann (1845). Voir aussi dans ce sens : George Breazul, *D. G. Kiriac*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 239 ; *D. G. Kiriac — Pagini de corespondenţă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 54 sqq. Pour s'être également préoccupé du chant de tradition byzantine, il faut encore mentionné Gavril Galinescu qui, en 1940, publiait à Jassy dans „Mitropolia Moldovei" nos. 3, 5, 7—8, 9—10, 11, 12, six essais sur le *Chant ecclésiastique* avec des références (dans les nos. 5 et 7—8) à l'historique et à la sémiographie de l'ancienne musique byzantine.

2 Titus Moisescu — *Béla Bartók şi folclorul românesc. Noi mărturii*, „Studii de muzicologie", Vol. XVIII, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1984, p. 285—292.

3 Idem, *ibidem*, p. 286—288.

4 George Breazul — *Relativ la muzica populară românească*, „Muzica", Bucureşti, an. II (1919), no. 1 (nov.), p. 11—14 ; Idem — *Pentru muzica populară*, „Ideea europeană", Bucureşti, an. VI (1924), no. 147 (15—22 juin) ; Idem — *O arhivă fonogramică în ţara noastră*, „Muzica", Bucureşti, an. VI (1925), no. 1.

5 Constantin Brăiloiu — *Arhiva de folklore a Societăţii Compozitorilor Români, Schiţă a unei metode de folklore muzical*, „Boabe de grîu", Bucureşti, 1931, no. 4.

6 Gheorghe Ciobanu — *Colecţia naţională de folclor*. Une proposition concernant volumes et répertoire de thèmes. Rapport à l'Institut d'ethnographie et folklore, enregistré le 23.X.1967 sous le no. 3140.

7 L'ensemble de thèmes proposés pour les 5 volumes portant sur le folklore de cérémonie était le suivant : a) Calendes et noëls ; b) Coutumes traditionnelles de l'année avec ajout des Signaux pastoraux ; c) Chants funèbres (d'enterrement) ; d) Chansons nuptiales ; e) Chansons et jeux d'enfants et Berceuses.

8 La première étude sur le chant byzantin publiée par Gheorghe Ciobanu était intitulée *Quelques manuscrits byzantins* (parus dans „Muzica", Bucureşti, an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin), p. 57—59. Dans le même numéro de ladite revue il publiait aussi, avec la collaboration de Cristian Ghenea, *Un creator de muzică la inceputul secolului al XVI-lea* (p. 60—61), concernant nommément Evstatie, le protopsalte du monastère du Putna et son *Anthologion* daté 1511.

9 Parmi les musicologues qui, au cours des dernières décennies, se sont orientés vers

Scanned with OKEN Scanner

l'étude de l'ancienne musique byzantine, avec des ouvrages publiés à différentes dates, on dénombre : Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţiru, Marin Ionescu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Hrisanta Trebici Marin, Corneliu Buescu.

10 Aujourd'hui encore on constate qu'il se trouve toujours des chercheurs qui persévèrent dans la publication d'affirmations contraires au contenu des manuscrits musicaux de tradition byzantine conservés dans les bibliothèques et archives roumaines, ces affirmations diffusant une toute autre conclusion que la réelle, délivrée par les manuscrits médiévaux mêmes et d'ailleurs maintes fois présentées aussi par nous mêmes. Voir dans ce sens le passage (ci-après) tiré de l'article *Lumina tiparului românesc* de Gabriel Strempel, publié dans „Magazin istoric" (Bucureşti, an. XXII, no. 11 (260), nov. 1988, p. 20) : „Pour comprendre l'exceptionnel mérite de Philothée, qu'il nous soit permis de rappeler que jusqu'à lui tous les chants psaltiques étaient sur textes slavons et surtout grecs, ces derniers apparaissant avec la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est ce qui explique pourquoi Mitrophane, faisant publier à Buzău des livres de base du culte, n'en a pu traduire en roumain que le typikon et certaines prières, le texte sur lequel on chantait restant d'expression slavone" (traduction ci-dessus — T.M.). Or, *il a été maintes fois démontré* que la langue utilisée pour les textes littéraires des chants contenus dans les manuscrits musicaux (de Roumanie) notés au moyen des neumes byzantins et provenant des XVII^e—XVIII^e siècles, était *le grec et qu'à partir de 1713*, c'est-à-dire de l'année même où paraissait la *Psaltichia rumănească* du dit Philothée, c'est *le roumain* qui se fit *toujours davantage* place dans les textes. *Il n'existe pas*, de ces deux siècles, *de manuscrits musicaux sur textes littéraires en slavon*. Pour cette question, voir : *Izvoare ale muzicii româneşti, Vol. III — Documenta : Şcoala muzicală de la Putna — Ms. nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — „Antologhion", op. cit.*, ici-même dans la liste bibliographique de Gh. Ciobanu, sous le no. 9. Voir aussi : tous les autres volumes de ladite collection (IV—VI), *Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* par Gheorghe Ciobanu, mentionné ici-même dans la liste bibliographique des travaux de celui-ci sous le no. 16, sous-point 9, et paru initialement dans „Mitropolia Banatului", no. 7—9, 1981 et enfin Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1985, p. 19—20 (étude portant sur la musique byzantine contenue dans des manuscrits et vieux livres de Roumanie).

11 Voici le concours prêté par Gh. Ciobanu à l'édition et publication des volumes de la collection *Izvoare ale muzicii româneşti :* vol. I, 1976 ; vol. IX — 1985 il en assure tout seul les soins de l'édition et tout l'appareil annexe ; vol. III — 1980 ; vol. III B (1984 ; vol. IV (1981) avec la collaboration de Marin Ionescu et Titus Moisescu ; vol. V 1983) avec la collaboration de Marin Ionescu.

12 Parmi les musicologues de l'étrangers ayant fait valoir l'intérêt documentaire-historique et le précieux aspect artistique des manuscrits de Putna il convient de mentionner ici : Anne E. Pennington (Grande Bretagne — Oxford) ; D. E. Conomos (Canada — Vancouver) ; D. Stefanović (Yougoslavie — Belgrade) ; J. Raasted (Danemark — Copenhague) ; M. Velimirović (U.S.A. — Charlottesville) ; Gr. Stathis (Grèce — Athènes).

13 L'annexe présente la liste des volumes et études réalisés par Gheorghe Ciobanu tout au long de son activité musicologique.

(En français par Colette Ghimpeţeanu).

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN BOBESCU

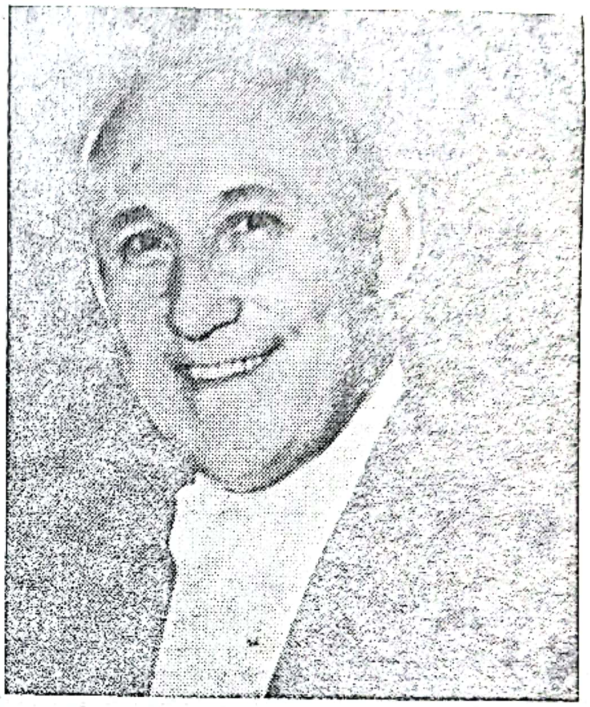
PORTRAIT

Doru POPOVICI

Contemporain de Georges Enesco, figure marquante de cette génération de musiciens, *Constantin Bobescu* — violoniste, chef d'orchestre, compositeur et professeur — est né à Jassy le 21 Mai 1899. Il s'est formé à la musique dans l'ambiance du généreux, profond et fort bien préparé maître de sa ville natale, Eduard Caudella, après quoi il s'est perfectionné à Paris où, de 1920 à 1924, puis en 1926—1927, il suivit les cours de la fameuse Schola Cantorum sous la direction de Vincent D'Indy. Rentré dans le pays, il est nommé directeur et professeur de violon au Conservatoire *Astra* de Braşov, ensuite chef d'orchestre de la „Réunion Roumaine de Chant *Gheorghe Dima*" de la même ville et finalement, en 1935, chef d'orchestre de l'ensemble de studio de la Radio-Télévision Bucarest.

Comme violoniste, cet ancien élève de Nestor Lejeune à la Schola Cantorum s'affirme de bonne heure dans le pays comme à l'étranger, par d'innombrables concerts de musique de chambre et symphonique, ses présences faisant date à Bucarest, Cluj, Braşov, Jassy, Craiova, Satu Mare mais aussi en France, Belgique, Cuba, Mexic et Espagne. Ne pas oublier d'ailleurs qu'il a fait partie du célèbre „quatuor énescien" — ce qui n'est pas peu dire. Son timbre chaud et de grande noblesse vibrait en harmonie avec sa technique pleinement possédée et associée à un sens du phrasé aussi vif que raffiné. Il me semble important de préciser que tout en étant si doué comme violoniste, Constantin Bobescu ne s'est jamais soucié d'un répertoire de virtuosité, se montrant au contraire enclin vers la musique de chambre dont le caractère intériorisé correspondait à sa nature et, parmi les pièces concertantes, ce sont les chefs-d'œuvre romantiques qui l'ont davantage attiré. Etant de ceux qui ont eu l'occasion de l'entendre, je peux affirmer qu'il avait le don de „créer" l'atmosphère, l'„état de rêve" et, sur le plan de ce climat onirique, on peut le rapprocher d'Enesco dont avec une légitime fierté, il se considère le disciple spirituel.

Comme chef d'orchestre, tel un „nouveau trouvère", sa baguette faisait de la musique une veritable euphonie orphique, une merveilleuse occasion de rapprochement des cœurs dans une chaleureuse fraternité loin de tout impur contact. Inoubliable, la paisible „mélancolie" avec laquelle il interprétait ce classique de la forme mais ce romantique du contenu qu'est Brahms,



de même que mémorables ses interprétations de Schubert dont il rendait l'enchaînement des polychromies mélodiques avec un naturel de si grand charme qu'il semblait s'y confondre jusqu'à s'y identifier. Par contre, les symphonies du populaire Tchaïkovski paraissaient comme „recréées" à travers le prisme de sa sobriété et dans ce sens ses interprétations étaient déjà dans l'esprit de l'actuelle école soviétique de direction d'orchestre. En affirmant ceci, il me semble utile de souligner combien il était loin, très loin, de tout ce qui aurait signifié romantisme exacerbé et ostentation, faisant au contraire valoir le respect de la partition et de l'architecture sonore respective, rendue dans toute sa rigueur. Constantin Bobescu était à son large dans la musique française et, à cet égard, il suffit de mentionner tout spécialement Franck, Debussy, Ravel et Fauré parmi les grands représentants du néoromantisme et de l'impressionnisme français. Et alors de la musique roumaine ?! C'est énorme ce qu'il a fait pour elle ! Il a approfondi Enesco et les plus grands de la constellation énescienne (Mihail Jora, Marţian Negrea, Mihail Andricu et Sabin Drăgoi), puis de la génération

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN BOBESCU
PORTRAIT

Doru POPOVICI

Contemporain de Georges Enesco, figure marquante de cette génération de musiciens, *Constantin Bobescu* — violoniste, chef d'orchestre, compositeur et professeur — est né à Jassy le 21 Mai 1899. Il s'est formé à la musique dans l'ambiance du généreux, profond et fort bien préparé maître de sa ville natale, Eduard Caudella, après quoi il s'est perfectionné à Paris où, de 1920 à 1924, puis en 1926—1927, il suivit les cours de la fameuse Schola Cantorum sous la direction de Vincent D'Indy. Rentré dans le pays, il est nommé directeur et professeur de violon au Conservatoire *Astra* de Braşov, ensuite chef d'orchestre de la „Réunion Roumaine de Chant *Gheorghe Dima*" de la même ville et finalement, en 1935, chef d'orchestre de l'ensemble de studio de la Radio-Télévision Bucarest.

Comme violoniste, cet ancien élève de Nestor Lejeune à la Schola Cantorum s'affirme de bonne heure dans le pays comme à l'étranger, par d'innombrables concerts de musique de chambre et symphonique, ses présences faisant date à Bucarest, Cluj, Braşov, Jassy, Craiova, Satu Mare mais aussi en France, Belgique, Cuba, Mexic et Espagne. Ne pas oublier d'ailleurs qu'il a fait partie du célèbre „quatuor énescien" — ce qui n'est pas peu dire. Son timbre chaud et de grande noblesse vibrait en harmonie avec sa technique pleinement possédée et associée à un sens du phrasé aussi vif que raffiné. Il me semble important de préciser que tout en étant si doué comme violoniste, Constantin Bobescu ne s'est jamais soucié d'un répertoire de virtuosité, se montrant au contraire enclin vers la musique de chambre dont le caractère intériorisé correspondait à sa nature et, parmi les pièces concertantes, ce sont les chefs-d'œuvre romantiques qui l'ont davantage attiré. Etant de ceux qui ont eu l'occasion de l'entendre, je peux affirmer qu'il avait le don de „créer" l'atmosphère, l'„état de rêve" et, sur le plan de ce climat onirique, on peut le rapprocher d'Enesco dont avec une légitime fierté, il se considère le disciple spirituel.

Comme chef d'orchestre, tel un „nouveau trouvère", sa baguette faisait de la musique une véritable euphonie orphique, une merveilleuse occasion de rapprochement des cœurs dans une chaleureuse fraternité loin de tout impur contact. Inoubliable, la paisible „mélancolie" avec laquelle il interprétait ce classique de la forme mais ce romantique du contenu qu'est Brahms,

de même que mémorables ses interprétations de Schubert dont il rendait l'enchaînement des polychromies mélodiques avec un naturel de si grand charme qu'il semblait s'y confondre jusqu'à s'y identifier. Par contre, les symphonies du populaire Tchaïkovski paraissaient comme „recréées" à travers le prisme de sa sobriété et dans ce sens ses interprétations étaient déjà dans l'esprit de l'actuelle école soviétique de direction d'orchestre. En affirmant ceci, il me semble utile de souligner combien il était loin, très loin, de tout ce qui aurait signifié romantisme exacerbé et ostentation, faisant au contraire valoir le respect de la partition et de l'architecture sonore respective, rendue dans toute sa rigueur. Constantin Bobescu était à son large dans la musique française et, à cet égard, il suffit de mentionner tout spécialement Franck, Debussy, Ravel et Fauré parmi les grands représentants du néoromantisme et de l'impressionnisme français. Et alors de la musique roumaine ?! C'est énorme ce qu'il a fait pour elle ! Il a approfondi Enesco et les plus grands de la constellation énescienne (Mihail Jora, Marţian Negrea, Mihail Andricu et Sabin Drăgoi), puis de la génération

Scanned with OKEN Scanner

posténescienne (notamment Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Achim Stoia, Ion Dumitrescu), ne se refusant pas non plus à leur associer de plus jeunes compositeurs de son époque, de la génération des poètes Nichita Stănescu et Nicolae Labiș. Enfin, tout comme Theodor Rogalski, Constantin Bobescu était un formidable orchestrateur et, dans ce contexte de la „magie instrumentale", on ne saurait ne pas relever les centaines d'orchestrations qu'il nous laisse, conçues avec un soin du détail absolument exemplaire. La joie d'agencer des timbres purs, le plaisir de graduer judicieusement les sonorités ne peuvent être ignorés quand on parle du chef d'orchestre et de l'orchestrateur Constantin Bobescu. Pour les émissions radiophoniques et télévisées, elles ne sont pas peu nombreuses ses excellentes transcriptions — soit de la musique roumaine, soit de l'universelle. Aussi, dans un chapitre de base qui serait à dédier aux grands orchestrateurs roumains, ne faudrait-il jamais oublier George Enescu, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri, Alfred Mendelsohn, Nicolae Beloiu, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, George Draga, Liana Alexandra, Sergiu Sarchizov, Șerban Nichifor etc.

Sereine, d'une rare générosité, son âme d'authentique artiste lyrique, en parfait accord avec son physique — moyen de taille, le visage ovale, aux traits réguliers et empreints de douceur, le tout définissant une effigie méditerranéenne par excellence — semble descendue des sphères poétiques éminesciennes ; cette âme ne pouvait qu'être attirée par une musique pleine de ces vertus consolatrices dont nous parle Enesco.

Comme compositeur, il a écrit de la musique de film, vivement colorée, pour *Se aprind făcliile* („S'allument les flambeaux") dans la mise en scène de Ion Șahighian, en même temps que de nombreux ouvrages de chambre parmi lesquels : *Suite pour piano, Quatuor avec piano, Quintette à cordes, Nocturne pour violon et piano, Feuillet d'album pour violon et piano, Largo pour violon et piano* et *Paraphrase pour quintette à vents*. Il n'a pas non plus omis le genre du chœur a cappella où il convient de mentionner ses pièces *Calul dracului* et *Beţivul şi Cornul*. Mais, pour Constantin Bobescu, le plus bel instrument qui soit c'est encore la voix humaine : des compositions comme *Barbu Lăutaru* sur les vers d'Alecsandri, ou bien *La mormîntul unei tinere fete, Dragoste de ţigancă, Legenda* et *Eva* (ces deux dernières sur les vers de Lucian Blaga), *Basm, Greierele şi furnica* — ballade pour voix et orchestre sur les vers de Tudor Arghezi —, seraient tout à fait à leur place dans un chapitre consacré à la lyrique vocale de la génération enescienne. Mais on lui doit aussi de la musique d'opera : ainsi *Zobail* (opéra en un acte, sur son propre libretto d'après Coşbuc) et *Trandafirii roşii* (dont également il signe le libretto d'après Zaharia Bîrsan) peuvent être considérés comme étant ses œuvres d'opéra les plus représentatives. Du gros volume d'ouvrages vocaux-symphoniques il faut surtout mentionner la ballade *El Zorab, Ziua cea de apoi, Trei Doamne şi toţi trei* (les trois d'après Coşbuc), le conte symphonique avec récitant *Minzul cel năzdrăvan*, les suites *Povestea din pădure* et *Povestea din cîmpie* et, sans faute, son poème dramatique *Regina Ostrogoţilor*.

Sa musique symphonique proprement dite s'est concrétisée dans un grand nombre d'ouvrages dont émergent particulièrement le poème symphonique *Fatma, Cadix*, la *Rhapsodie roumaine en Do majeur* et la *Rhapsodie roumaine en Sol majeur*, les *Six danses symphoniques roumaines*, le *Concerto pour violon et orchestre* et la *Sicilienne pour orchestre à cordes*. Quant à ses arrangements vocaux et vocaux-orchestraux, la *Hora staccatto* d'après Grigoraș Dinicu et *Ciocîrlia* d'après la célèbre mélodie folklorique jouissent d'une popularité bien méritée.

En quoi consiste sa technique compositionnelle ? Avant tout, d'être celle d'un *mélodiste*. Avec une vision beaucoup moins polyphonique que notamment *harmonique*, notre fécond compositeur est parti du *romantisme* et de l'*impressionnisme français* — de même que du *folklore* autochtone — pour aboutir, plus d'une fois, à un style tout personnel qui l'a inscrit dans la sphère du *néoromantisme musical roumain*. Tout comme son âme, sa musique se révèle d'une émouvante pureté, intimement associée à l'expressivité la plus sincère, dépourvue de tout faux mystère... Pour Constantin Bobescu, la musique — sous n'importe quelle forme, composition ou interprétation — représente l'admirable occasion d'un dialogue avec les mélomanes, les conviant à édifier, mûs par le même esprit, le monde du Beau, du Bien, de l'Entente, de la Vérité. Je dois dire qu'une des chansons folkloriques du Banat qui m'ait toujours le plus ému est celle qui — si véridiquement — s'intitule *Cine cîntă nu-i om rău*... („Qui chante n'est pas méchant...") : eh bien, chaque fois que j'envisage la multiple activité de Constantin Bobescu, je me rends compte que travaillant comme il a travaillé, à un rythme intrépide d'ailleurs, il s'est confondu jusqu'à s'identifier avec le sens esthétique de cette profonde assertion populaire. Il vient d'accomplir 90 ans en 1989 — l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie l'a distingué, à cette occasion, de son Grand Prix —, mais sa jeunesse de cœur est remarquable et ne saurait ne pas nous impressionner. Ces lignes se veulent un vibrant hommage, doublé de nos meilleurs vœux de santé et de sérénité — une sérénité joyeuse lui offrant la satisfaction du devoir accompli tout au long du merveilleux chemin qu'il lui a été donné de parcourir dans le royaume d'Euterpe, au service de la musique de son pays, dans l'histoire de laquelle il reste comme un exemple d'authentique maîtrise artistique, de probité professionnelle et de générosité humaine.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

Scanned with OKEN Scanner

La Collection nationale de folklore

Tiberiu ALEXANDRU

Sans aucun doute, *Colecţia naţională de folclor (La Collection nationale de folklore)* représente la plus remarquable réalisation de l'école folklorique roumaine. Répondant en premier lieu aux desiderata d'une classification thématique des créations populaires, les volumes de la dite Collection sont le fruit des longues et minutieuses recherches des spécialistes de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED = Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice) de Bucarest et, à la fois, membres de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie.

Volumes déjà parus : *1.* Steluţa Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriul copiilor*. Tipologie muzicală, Colecţie de cîntece (Us et coutumes d'hiver. Folklore musical du répertoire des enfants. Typologie musicale, Collection de chansons), Bucureşti, Editura muzicală, 1980, 156 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, la typologie musicale et une anthologie de 115 pièces. *2. Jocul popular românesc*. Tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale *(Romanian Folk Dance Music.* A Typology of the Instrumental Tunes), Bucureşti, Editura muzicală, 1984, 646 p., avec : étude introductive, bibliographie sélective, note explicative, recueil de mélodies (600 pièces), index et résumé en anglais. *3.* Speranţa Rădulescu, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc (The Folk Music Band and the Harmonic Accompaniament of the Dance Tunes),* Bucureşti, Editura muzicală, 1984, 724 p., avec : étude introductive portant sur les chapitres suivants : I. *Taraful* (Le bande de ménétriers) ; II. *Omofonia în contextul fenomenelor plurivocale relevate de folclorul muzical românesc* (L'homophonie dans le contexte des phénomènes plurivocaux révélés par le folklore musical roumain) ; III. *Limbajul armonic al jocurilor populare româneşti* (Le langage harmonique des airs de dance roumains) ; IV. *Corpusul lucrării, conţinutul antologiei şi addendei* (Contenu du recueil, de l'anthologie et de l'addenda). Suivent : une bibliographie sélective, une anthologie de dances et des micro-anthologies zonales totalisant 193 pièces musicales notées dans les partitions, un résumé en anglais. *4.* Ghizela Sulităeanu, *Cîntecul de leagăn (The Lullaby),* Bucureşti, Editura muzicală, 1986, 910 p. Après une introduction intitulée : *Privire generală şi locul ocupat de cîntecul de leagăn în folclorul „pentru copii"* (Aperçu général et place de la berceuse dans le folklore „pour enfants") suivent les chapitres : I. *Despre funcţionalitatea şi definiţia noţiunii de cîntec de leagăn. Materialul avut în studiu şi metodologia folosită* (Sur le caractère fonctionnel et la définition du concept de berceuse. Matériaux étudiés et méthodologie utilisée) ; II. *Analiza şi particularităţile structurii textului* (Analyse et particularités de la structure du texte) ; III. *Premise pentru o clasificare tipologică, de factură compoziţională, a textelor* (Prémisses pour une classification typologique, de facture compositionnelle, des textes) ; IV. *Analiza şi particularităţile structurii muzicale* (Analyse et particularités de la structure musicale) ; V. *Cîntecele de leagăn cu melodii provenite din alte categorii folclorice şi criteriile de clasificare ale acestora* (Berceuses dont les mélodies proviennent d'autres catégories folkloriques et critères de leur classification) ; VI. *Încercare de tipologizare a muzicii cîntecelor de leagăn şi punctul de vedere comparativ* (Essai en vue d'établir une typologie des airs de berceuse et le point de vue comparatif). Suivent : 480 mélodies, nombreuses tables, une bibliograghie, un Index et un résumé en anglais. *6.* Eugenia Cernea et Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou (New Folk Song),* Bucureşti, Editura muzicală, 1986, 264 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, une note explicative, un glossaire et une anthologie musico-littéraire (223 pièces) ; *7.* Mariana Kahane et Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul zorilor şi bradului* (Tipologie muzicală), *(The Songs of Dawn and of the Fir-tree.* Musical Typology), Bucureşti, Editura muzicală, 1988, 824 p. Le volume, de grand format (30/21 cm), porte sur les chansons rituelles funèbres de l'„aube" et du „sapin" et en établit la typologie musicale. Il s'ouvre sur une *Introducere (Introduction)* et *Notă asupra ediţiei (Authors'Note),* après quoi suivent : *Caracterizarea şi clasificarea materialului* (Caractérisation et classification du matériel) : A. *Textul poetic* (Le texte poétique) : I. *Tematica* (Les thèmes) ; II. *Versificaţia* (La versification) ; B. *Melodia* (La mélodie) : I. *Sistemul sonor* (Le système sonore) ; II. *Segmente şi echilibrul sonor* (Segments et équilibre sonore) ; III. *Cadenţele* (Les cadences) ; IV. *Forma arhitectonică* (L'architecture) ; C. *Ritmul* (Le rythme) ; D. *Particularităţi ale interpretării* (Particularités de l'interprétation) ; E. *Clasificarea* (La classification). Viennent ensuite : *Bibliografie selectivă* (Bibliographie sélective), *Tabele* (Tables), *Corpus de melodii* (Recueil de mélodies — 335 pièces) avec : *Note la melodii* (Notes concernant les mélodies), *Texte poetice* (les poésies des 335 mélodies) et *Note la textele poetice* (Notes concernant les textes poétiques). *Catalogul pieselor cuprinse în corpusul de melodii şi texte poetice* (Un catalogue des pièces com-

Scanned with OKEN Scanner

prises dans le recueil de mélodies et de textes poétiques), des index, une annexe avec des „suppléments documentaires au recueil de mélodies" et un sommaire en anglais *(English Summary)* achèvent l'ouvrage.

En outre, dans cette même *Collection nationale de folklore* ont aussi paru les premiers volumes concernant le folklore litéraire. Ceux-ci, tout en porsuivant d'établir une typologie des poésies populaires, font des renvois systématiques aux documents sonores qui se trouvent dans les riches collections de l'ICED, en fait des enregistrements sur cylindres de phonographe, disques et bandes de magnétophone, compreant les textes concernés, immanquablement joints aux airs sur lesquels ils ont été chantés au moment même de la collecte respective, modalité qui ne met que mieux en lumière le caractéristique syncrétisme des productions populaires. De la même manière, une série de textes poétiques sont publiés tels qu'ils ont été chantés, c'est-à-dire en notant toutes les transformations imposées par la musique — par exemple : les syllabes d'anacrouse, les syllabes d'appoint complétant les vers catalectiques, les interjections, les syllabes de refrain, les répétitions de certains vers etc. Aussi, pour toutes ces raisons, nous semble-t-il opportun d'énumérer également ces volumes-ci : Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. Tipologie şi corpus de texte poetice (Le chant épique-héroïque : Typologie et recueil de textes poétiques), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, 734 p. ; Al I. Amzulescu, *Balada familială*. Tipologie şi corpus de texte poetice (La ballade familiale. Typologie et recueil de textes poétiques), Bucureşti, Ed. Academiei, 1983, 466 p. ; Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală*. Clasificarea tematică a variantelor motivice (La lyrique populaire roumaine sur thèmes actuels. Classification par thèmes des variantes de motifs), Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 444 p. ; Sabina Ispas et Doina Truţă, *Lirica de dragoste*. Index motivic şi tipologic (La lyrique d'amour, avec Index des motifs et des types) : Vol. I (A—C), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 400 p. ; Vol. II (D—H), Ed. Academiei, 1986, 670 p. ; Vol. III (I—R), Ed. Academiei, 1988, 582 p.

D'autres volumes encore sont prévus à paraître dans la *Collection nationale de folklore*, chacun d'eux devant ajouter une nouvelle contribution éclaircissante à cette image déjà si riche et solidement construite de la création anonyme roumaine.

A son tour, sous le frontispice *The Romanian National Collection of Folklore*, la Maison du Disque „Electrecord" de Bucarest a procédé à la publication concomitante de disques *Document*, collaborant pour ce faire avec les spécialistes de l'ICED. Ont paru jusqu'à présent huit disques LP 30 cm au contenu suivant : A. *The Traditional Folk Music Band* : I. *Oltenia*, EPE 02095 ; II. *Bucovina*, EPE 02164 ; III. *Transilvania (Bihor-Arad)*, EPE 02232 ; IV. *Ilfov-Vlaşca-Teleorman*, EPE 02307 ; V. *Transilvania (The Plain)*, EPE 02412 ; VI. *Maramureş-Oaş*, EPE 02557 ; B. *Performers in the Past. Toma Dobre-Gau (Singer) with Laie Arapu (Trumpet) and his Band*, EPE 03095 ; *Transylvanian Harmonies*, EPE 03319. L'édition des six premiers disques a été assurée par Speranţa Rădulescu, alors que celle des deux derniers l'a été par l'auteur de la présente note. Tous ces huit disques comprennent des copies de gravures réalisées dans l'Entre-deux-guerres par *Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români* (Les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains) — fondées en 1928 et mises sous la direction de Constantin Brăiloiu, leur créateur —, ainsi que des copies d'enregistrements plus récents sur bande de magnétophone dus aux chercheurs de *Institutul de Folclor* (l'Institut de Folklore), fondé en 1949, réorganisé en 1964 sous le nom de *Institutul de Etnografie şi Folclor* (Institut d'Ethnographie et Folklore) et devenu depuis 1974 *Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice* (Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques) — soit l'ICED. Sur la jaquette de chaque disque sont imprimés les textes explicatifs, rédigés en roumain et anglais ainsi que la localisation sur la carte du pays des zones de provenance des pièces respectives.

J'ajoute qu'une série des anciens enregistrements sur disque faits par Constantin Brăiloiu et ses disciples ont été récemment mis en valeur par la publication d'un élégant coffret de trois disques compacts : *Roumanie : Musique de villages. Olténie — Moldavie — Transylvanie*, Enregistrements réalisés de 1933 à 1943, par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs, Edition établie en 1988 à partir des archives de l'ICED (Bucarest), par l'AIMP IX—XI (Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève), Edition suisse de disques et cassettes Gallo, VDE CD-537/539. Une brochure de 28 pages (au format de 30/30 cm), richement illustrée, explique en français et anglais les 86 pièces que comprennent les trois disques. Les vers des chansons y sont aussi reproduits en roumain et traduits en français et anglais. Les textes explicatifs sont rédigés par Speranţa Rădulescu.

Enfin, il convient de faire aussi mention des disques parus dans la collection de l'„Electrecord" intitulée *Jocuri populare româneşti / Danses populaires roumaines / Romania Folk Dances*, avec la collaboration du chorégologue Constantin Costea de l'ICED. Chanque disque de cette collection destinée à populariser

Scanned with OKEN Scanner

la dance folklorique de Roumanie s'accompagne d'explications (en roumain et anglais), de notations chorégraphiques et de la localisation sur la carte du pays des contrées d'origine des matériaux enregistrés. Jusqu'à ce jour, six disques sont déjà parus sous l'intitulé ci-dessus : *1. Muntenia*, STM-EPE 01622 ; *2. Mureș*, ST-EPE 01681 ; *3. Maramureș-Oaș-Lăpuș*, ES-EPE 01683 ; *4. Oltenia-Dolj*, ST-EPE 01734 ; *5. Brașov*, ST-EPE 01736 ; *6. Neamț-Bacău*, ST-EPE 02228.

Ont également été rédigés des articles sur la musique populaire roumaine, destinés aux encyclopédies *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan ; de même, des articles sur les instruments de musique populaire, pour *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Idem, Ibidem. Tous ces articles sont écrits par le signataire du présent rapport.

Je ne saurais clore celui-ci sans consigner le précieux intérêt que présente le volume : Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology*, edited and translated by A. L. Lloyd, avec une préface de Gilbert Rouget (Paris), paru aux Cambridge University Press en 1984, XX + 300 p. Dans la sphère des publications scientifiques de spécialité, cet ouvrage représente un véritable événement, non seulement pour l'ethnomusicologie roumaine mais aussi pour l'universelle. Grâce à lui, une somme des plus importants écrits théoriques du grand savant roumain deviennent accessibles aussi aux spécialistes d'expression anglaise qui, à quelques rares exceptions près, se trouvaient jusqu'à ce jour dans l'impossibilité d'y avoir recours. Or, ainsi que l'écrit le professeur canadien Jean-Jacques Nattiez de l'Université de Montréal — dans la brochure jointe à cette autre réalisation d'envergure de l'illustre ethnomusicologue, soit : la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (établie par Constantin Brăiloiu entre 1951 et 1958 à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953), réédition intégrale en 6 disques LP 30 cm, Genève, AIMP I—VI, Musée d'ethnographie, 1984, Gallo VDE 30—425/430 —, *„Brăiloiu est aussi un précurseur de l'ethomusicologie d'aujourd'hui. Peut-être que s'il avait écrit son œuvre en anglais, notre discipline aurait vu son cours s'infléchir dans une autre direction"*.

Je rappelle également qu'un nombre des plus importants écrits du savant roumain se trouve aussi dans le volume : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes reunis et préfacés par Gilbert Rouget. Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Genève, Minkoff-Reprint, 1973, XX + 466 p. (Tous ces intéressants et précieux travaux ci-avant mentionnés ont fait l'objet de comptes rendus rédigés par le signataire du présent rapport et publiés dans „Muzica" no. 10/1974 et „Revista de etnografie și folclor", no. 2/1985 et no. 1/1986).

Pour finir, il ne me semble pas superflu de noter que durant ces derniers ans des communications scientifiques ont été présentées par quelques ethnomusicologues roumains à l'occasion de diverses réunions internationales de spécialité : Piran, Ochrid, Novi Sad et Zagreb (Yougoslavie), Tirana (Albanie), Delphes (Gréce), Kekskemét (Hongrie), Pűrg (Autriche), Tutzing-Munich, Heidelberg et Cologne (Rép. Féd. d'Allemagne), Belfast (Irlande du Nord), Genève, Paris, Rome, Moscou etc.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Glasul liber al muzicienilor români 1

STUDII

Dan Voiculescu
Elemente muzicale în lirica eminesciană . . 2

Dr. Victor Giuleanu
Fenomenul artistic muzical la sfîrşit de secol
Aspecte structurale filosofico-estetice, didactico-pedagogice şi social-culturale 7

Dr. Irina Predeanu
Corespondenţe cosmo-bio-noesice. Aspecte sonologice 12

Roxana Susanu şi Adrian Mihalache . . .
Modele probabilistice ale recunoaşterii internaţionale a creaţiei muzicale româneşti . . . 17

REMEMBER

Vasile Tomescu
Alexandru Paşcanu 20

CONSEMNĂRI

Iosif Sava
Carajan — fascinaţia muzicii 21
Grigore Constantinescu
Un mare artist al arcuşului Grigoraş Dinicu (100 de ani de la naştere) 22
Iosif Sava
Matei Millo 22

INTERVIU

Veronica Berbescu-Zbarcea
La Paris — o primă audiţie de muzică românească. Un dialog cu Ştefan Niculescu . . 24

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează: Alfred Hoffman, Grigore Constantinescu, Liviu Dănceanu, Ianca Staicovici, Casiu Barbu, Gheorghe Firca, Eugen Pricope Oltea Şerban, Pîriu, Lavinia Coman, Alexandru Vasiliu, Vasile Vasile, Dora Maria David, Nicolae Scutea, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Mihai Cosma, Valentina Sandu Dediu, Carmen Mihăescu Dumitru Avakian, Luminiţa Vartolomei, Antigona Rădulescu, Dan Buciu, Petre Codreanu, Mirela Stoescu, Michaela Roşu, Mihaela Marinescu, Ada Brumaru, Francisc Laszlo, Nicolae Brînduş, Ileana Ursu, Fred Popovici, Iosif Sava, Anca Florea 63

RECENZII

Adrian Rajiu
Timpul muzical — materie şi metaforă 69

DE PESTE HOTARE

Alfred Hoffman
Busseto dezbateri discografice în prezenţa lui Verdi 70

Gabriel Negri
Opera din Paris — şi noua sa configurare coregrafică 72

Rufina Leites
Moscova — muzică românească pentru pian 72

Iosif Sava
Al XI lea Festival "Toamna muzicală de la Moscova" 73

Edgar Elian
Vladimir Horowitz 74

Alfred Hoffman
Concert deosebit în cadrul O.I.R.T. 75

Ioana Ieronim
Din presa internaţional 76
Globul muzical 77

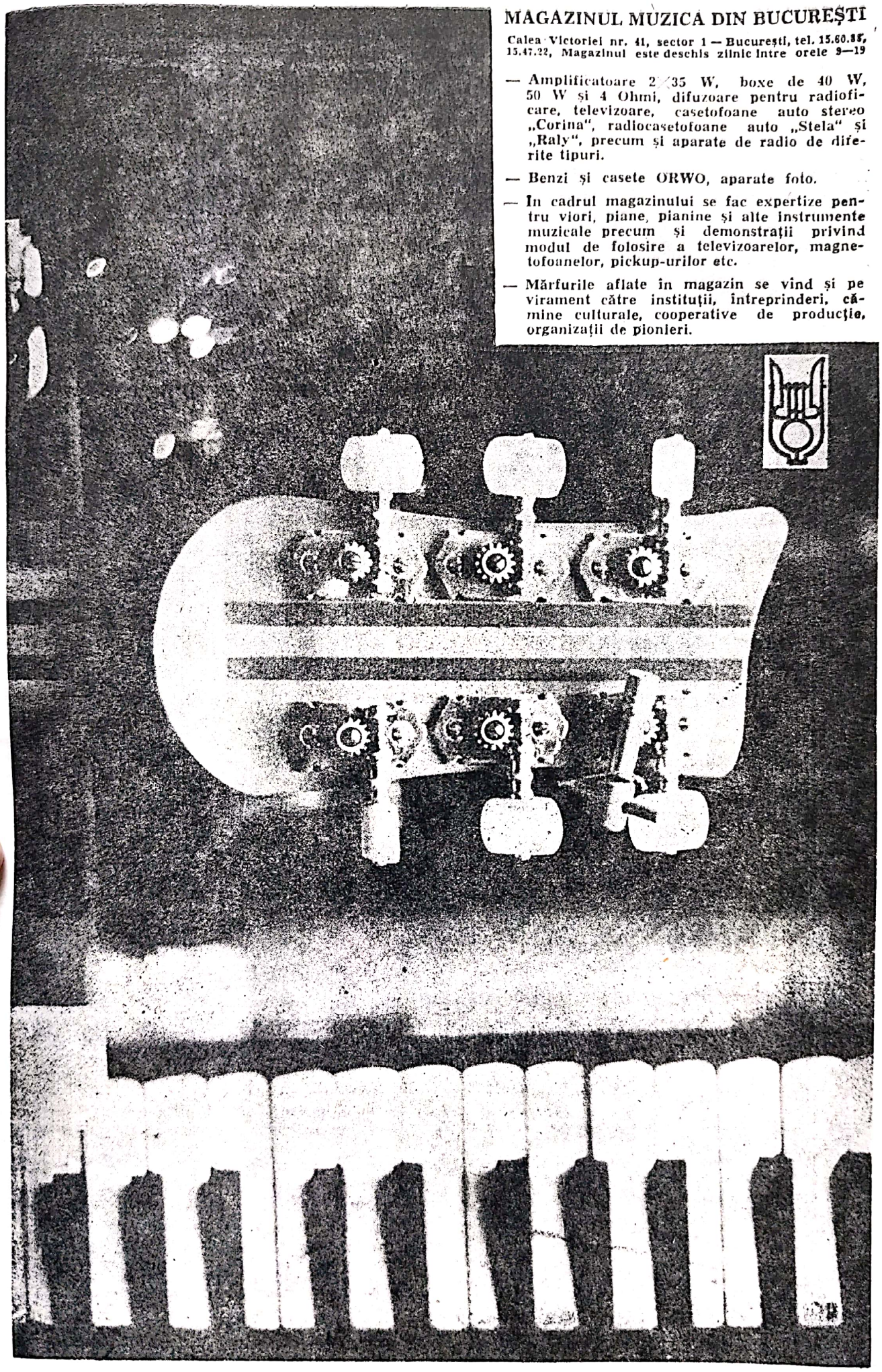
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Titus Moisescu
Le problème de la musique médievale roumaine et les recherches de l'école nationale de musicologie un de ses représentants

GHEORGHE CIOBANU 79

Doru Popovici
CONSTANTIN BOBESCU — portrait . . 89
Tiberiu Alexandru
La collection nationale de folklore . . 91

Scanned with OKEN Scanner



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.85, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2 × 35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vind și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.80.83, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor,

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, țambale de concert, baterii de jazz.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 9—12, 96 p. București — Septembrie—Decembrie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

UNIVERSUL — c. 1547

Lei 30

Scanned with OKEN Scanner